



**“Construcción de carreras artísticas de autoras de
historieta en Chile.
(2010-2021)”**

Memoria de grado para optar al título de socióloga

Isidora Carvajal Navarro

Profesora guía: Marisol Facuse Muñoz

Santiago, octubre de 2021

Agradecimientos

A mis padres, Lola y Mario, por educarme en libertad y confiar en mis capacidades.

A mis tías y tíos, por su apoyo y compañía en el paso por la universidad.

A mis amigas y amigos, por iluminar este camino. Especialmente a Sebastián Buzeta y Javier Villanueva, cuyas reflexiones fueron un aporte invaluable para este trabajo.

A la profesora Marisol Facuse, por apoyarme y creer en el desafío.

A todas las autoras de historieta que participaron en la investigación, por inspirarme con su arte y colaborar con sus testimonios.

Contenido

Resumen	5
I. Presentación de la investigación.....	6
1.1. Planteamiento del problema	6
1.2. Pregunta, objetivos e hipótesis de investigación	12
1.3. Relevancia de la investigación	14
II. Antecedentes de investigación.....	14
2.2. Arte y feminismo en América Latina	16
2.3. La historieta en Chile.....	19
2.3.1. Escena femenina de la historieta chilena	23
III. Marco teórico.....	29
3.1. Sociología del arte	29
3.1.1. Howard Becker: mundos de arte, convenciones y carreras.	30
3.1.2. El concepto de escena	33
3.2. Feminismo contemporáneo.....	37
3.3. La historieta en la cultura popular	39
3.4. Historieta y feminismo	42
IV. Marco metodológico.....	44
4.1. Tipo de diseño	44
4.2. Técnica de producción de información	45
4.3. Análisis de información.....	47
4.4. Selección de informantes.....	47
V. Análisis de resultados	48

5.1.	Procesos de identificación con categoría sociales	48
5.1.1.	Identificación como artista	48
5.1.2.	Identificación como mujer feminista.....	51
5.2.	Efectos de la identificación con el feminismo en la construcción de las carreras artísticas	56
5.2.1.	Referentes artísticos.....	56
5.2.2.	Temáticas y representaciones en la obra	60
5.2.3.	Acción política: activismo e independencia	65
5.2.4.	Organización y participación en convocatorias exclusivas de mujeres historietistas.....	68
5.3.	Tránsitos hacia el reconocimiento artístico	72
5.3.1.	¿Qué es ser reconocido en el mundo de la historieta?	72
5.3.2.	¿Cómo lograrlo?	76
5.3.3.	Publicación de libros	80
5.3.4.	Ser historietista en la era de las redes sociales.	84
VI.	Conclusiones.....	87
VII.	Bibliografía.....	94

Resumen

La emergencia de una escena femenina en la historieta chilena durante la última década y la nueva irrupción del feminismo en el espacio y el debate público movilizaron la inquietud por explorar los posibles efectos que tendrían las identificaciones y organizaciones feministas en el trazado de las trayectorias de autoras de historieta en nuestro país. La presente investigación tiene como objetivo principal analizar la construcción de sus carreras artísticas, poniendo atención a la relación que las autoras establecen con etiquetas sociales hipotéticamente relevantes y con la escena tradicional de la historieta en Chile. Se propone un abordaje sociológico desde la perspectiva de las escenas artísticas de Andy Bennett y afín a los conceptos elaborados por Howard Becker en sus trabajos sobre construcción de carreras y mundos de arte, tales como las convenciones y la reputación. En términos metodológicos, la investigación es de tipo exploratorio con un enfoque cualitativo, y el levantamiento de información consistió en la realización de 12 entrevistas en profundidad con historietistas chilenas. Los resultados muestran que el tipo de adhesión (activista o independiente) que las autoras tengan al movimiento feminista explica algunas diferencias en términos de acción política dentro de la escena femenina de historieta, sin embargo, hay un conjunto de prácticas y sentidos comunes que comparten entre sí, como por ejemplo una visión crítica a la histórica masculinización del mundo de la historieta, una significación del ser artista que coincide con lo que Becker denomina *artistas artesanas*, y la importancia otorgada a las redes entre historietistas tanto para ingresar a la escena a través de talleres, ferias y eventos, como para la noción de reconocimiento entre pares.

I. Presentación de la investigación

1.1. Planteamiento del problema

La reactivación del movimiento feminista durante los últimos años en Chile se inserta en un nuevo ciclo de acción política que marca el fin de la era post transicional (Roberts, 2016). Las demandas sociales que han sustentado las manifestaciones masivas son variadas, pero tienen en común el ser producto de la instalación y consolidación del neoliberalismo en las últimas cuatro décadas. La creciente desigualdad provocada por el modelo se traduce en descontento social cuando se complementa con un cambio cultural que carcome las antiguas jerarquías basadas en criterios étnicos, etarios y de género (Somma et al., 2020). Lo acontecido en el mayo feminista del 2018 y el lugar que ha tenido el movimiento en las protestas que comenzaron en octubre del 2019, confirma que el feminismo es parte de este cambio cultural que, tanto a un nivel regional como global, apunta hacia la conformación de nuevos marcos de sentido en los que una diversidad de sujetos y saberes puedan encontrarse y dialogar (Carosio, 2012).

El feminismo artístico, como lo denominó Andrea Giunta, en tanto proyecto emancipador tuvo su origen en la segunda mitad del siglo pasado en América Latina, y en la actualidad se mantiene y se amplifica debido a una serie de factores que le han otorgado un lugar particular y concedido nuevas características, formatos, discursos e intersecciones con otras demandas sociales. Es por esto que para abordar actualmente la relación entre arte y feminismo es necesario considerar el estado general del escenario político nacional y regional. Tal como ocurrió en la década de los '60 a propósito de la Guerra Fría y la Revolución Cubana, los mundos artísticos no han permanecido ajenos a este clima de ebullición y cuestionamiento al orden establecido. Numerosos artistas han hecho explícitas sus posiciones políticas y han utilizado sus producciones para denunciar injusticias, intervenir espacios públicos y virtuales, e imaginar futuros posibles.

Dicho esto, es posible proponer a la escena de la historieta¹ hecha por mujeres en Chile como objeto de interés de la presente investigación. La reactivación de la lucha feminista en el espacio y el debate público, así como el uso de nuevas plataformas de difusión de

¹ Se utilizarán como sinónimos los términos historieta y cómic para hacer referencia a todos aquellos formatos que usen el lenguaje que define a la historieta, es decir, *que “comprimen lo visual, lo verbal, y la forma en que estos dos modos representacionales interactúan”*. (Chute & Devoken, 2006, p. 767)

contenido (principalmente las redes sociales), sugieren que los discursos políticos de las artistas tienen ahora la posibilidad de ser transmitidos de forma instantánea y en una multiplicidad de formatos, probablemente con más efectividad que en cualquier otro momento. En el caso particular de la historieta, la oportunidad que dan las plataformas virtuales de compartir gratuita e instantáneamente material estimuló la aparición de nuevas autoras, quienes pueden dar a conocer su obra sin tener que pasar necesariamente por el filtro editorial (Mella, 2020).

Sumado a esto, desde poco antes del 2010 se han organizado en Santiago ferias de ilustración periódicas donde los expositores venden ilustraciones, cómics u otros artículos, además de incluir otro tipo de proyectos y oficios. Entre ellas destacan por su permanencia a través de los años las ferias Cohete Lunar y Safari Colectivo², y el encuentro anual de Comiqueras, el cual hasta el 2019 contaba con cuatro ediciones. Quienes organizan estos espacios declaran tener la intención de generar redes colaborativas entre jóvenes creadores, lo cual resulta novedoso si se considera que antes del año 2008 pareciera ser que este tipo de espacios no se organizaron, o al menos no se realizaron con la regularidad y la convocatoria que tienen en el momento actual (La polola. El podcast de Maliki y Sol Díaz, 2016).

Una consecuencia de la convergencia de estos factores es que los discursos feministas dentro de la escena, lejos de homogeneizarse, se han diversificado en cuanto a su contenido y el rol que las autoras le otorgan dentro de su trayectoria artística. En las entrevistas realizadas en el marco de la presente investigación se hizo manifiesta la variedad de posicionamientos al respecto. Es llamativo que el declararse abiertamente feminista no parece ser una posición controversial como lo fue hasta hace algunas décadas, sin embargo, las diferencias aparecen al momento de considerar el propio arte como arte feminista o arte político. Las conversaciones sugieren que estas variaciones de los posicionamientos de las autoras varían según la concepción que tienen de la función del arte en la sociedad, o las ventajas y desventajas que estiman de hacer arte con un discurso político explícito.

Estas diferenciaciones aparecen, al mismo tiempo, combinadas con distintas aspiraciones de reconocimiento en el mundo artístico. Así es como podemos distinguir a quienes, a pesar

² Estas ferias son espacios de reunión periódicas en torno a la ilustración y otros oficios creativos, pero a diferencia del festival Comiqueras, su convocatoria no tiene un carácter exclusivamente feminista.

de declararse feministas, no le dan ese carácter a su obra y tampoco les interesa ser ampliamente conocidas; más bien apostarían por desarrollar el potencial pedagógico del dibujo o simplemente realizar su trabajo con otros propósitos. Por otro lado, hay autoras que explícitamente le otorgan un sentido político a su arte, y que tienen una postura crítica respecto al mainstream de la historieta chilena y, en consonancia con ello, reivindican la publicación independiente como una forma de resistencia. Dentro de esta variedad de perfiles también encontramos autoras como Marcela Trujillo, que han conseguido entrar en el circuito editorial de la historieta, estando este paso generalmente marcado por la edición física de su material y la distribución en mayor escala que la que hace posible la publicación independiente.

Así las cosas, es posible identificar a grandes rasgos dos circuitos donde se insertan las autoras de historieta en Chile: por un lado, hay un circuito independiente, más estrechamente vinculado a las ferias de ilustración y/o círculos activistas feministas, donde se promueve la publicación independiente y posiblemente esté vinculado a trayectorias artísticas autodidactas; y otro ligado a la publicación editorial formal e hipotéticamente relacionado con formaciones artísticas profesionales. Parece relevante detenerse en esta distinción por cuanto nos advierte de la existencia de distintas formas de trabajo artístico dentro la escena que posiblemente están vinculadas con percepciones diversas sobre la relevancia política de la actividad artística y, por lo tanto, con apreciaciones variadas que hacen las autoras sobre sus trayectorias artísticas en tanto mujeres feministas.

En este sentido es que la conformación de una escena femenina de la historieta y la constatación de que el feminismo ha tenido presencia en ella, nos provee de un caso de estudio donde indagar cómo se perfilan sus carreras artísticas en un medio altamente masculinizado como lo ha sido la historieta.

Es bueno recordar que, entre quienes se han dedicado a estudiar las trayectorias artísticas de las mujeres o el arte feminista, es un consenso que una de las primeras aproximaciones a este terreno fue el texto fundacional de la crítica de arte feminista de Linda Nochlin (2001), titulado “¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?”, en el cual critica las nociones de Genio que subyacían en gran parte de los estudios biográficos de grandes artistas, puesto que obviarían las condiciones sociales, económicas e institucionales que perfilaban sus

caminos, dando paso a una narrativa mística y atemporal que ensalzaba a los artistas como figuras casi religiosas. Para aquellos años (1971), la veta alternativa de investigación que propuso Nochlin fue centrarse en el rol de la educación y de las instituciones en general para establecer los determinantes sociales de las trayectorias de las artistas, o bien su disminuida presencia en el mundo de las artes con respecto a los hombres.

Tal como menciona Andrea Giunta (2018), si bien el planteamiento de Nochlin resultó fundamental para una serie de estudios posteriores, actualmente su respuesta no es suficiente para dar cuenta de la persistente masculinización del campo artístico latinoamericano. Dado que las mujeres han tenido un creciente acceso a la educación formal desde hace más de un siglo, se hace necesario considerar otros acercamientos, entre los cuales están las investigaciones basadas en estudios de casos de artistas con el objetivo de darle un tratamiento pormenorizado a las especificidades que rodean su producción artística y su experiencia como activistas feministas (Giunta, 2018). Inscribiéndose en esta perspectiva, Giunta se dedicó a investigar el trabajo de artistas latinoamericanas que, desde el mismo campo artístico, han apostado por denunciar su patriarcalización, creando repertorios alternativos a los socialmente normalizados. Giunta demuestra que, en América Latina, entre los '60 y los '80, hubo *“un giro iconográfico radical desde el que se inauguraba una representación distinta del cuerpo, que no contaba con las formas, los matices, incluso las sustancias con que hasta entonces se había abordado.”* (Giunta, 2018, pág. 21). Esta constatación de la investigadora sugiere que el potencial político de estas prácticas artísticas no se limitó a tematizar la obra de determinada manera, como algunos abordajes sobre arte y política podrían resaltar, sino que van más allá al poner en cuestión los modos de representación del cuerpo.

Es sugestivo rescatar en este punto el concepto de política de Nelly Richard, que apunta hacia acciones que dislocan el orden establecido, dejando en evidencia su carácter contingente. Richard ha escrito profusamente sobre el lugar que tiene el arte en esta noción de la política, y en su último libro *Arte y política 2005-2015*, *“sugiere la pertinencia de pensar más bien las prácticas artísticas y su capacidad de “operar políticamente” en y con la realidad social, de modo de apostar por alterar cuerpos, miradas y puntos de vista, en flujos de experiencias y discursos que puedan desorganizar los límites estéticos y políticos institucionales”* (Glavic, 2018, pp. 1-2). Esta invitación resulta oportuna en cuanto nos

interesamos por la relación entre arte y feminismo pues las prácticas artísticas feministas han tenido la capacidad de resignificar un espacio subalterno como uno de subversión política y poner en circulación representaciones alternativas sobre el ser mujer, el cuerpo y el placer femenino (Antivilo, 2013).

En línea con esto último, es que la aparición de historietistas que han llevado, en distintos grados y formas, una mirada feminista a su obra nos advierte de una resignificación del oficio artístico y de una ruptura con las representaciones tradicionales de lo femenino dentro del medio. Dentro de las señales que han dado distintas autoras en esa dirección, están las nuevas representaciones de la maternidad (Salcedo de la O, 2020), la visibilidad lésbica (Rubio, 2020) y la crítica a las masculinidades (Muñoz, 2020), siendo una vía habitual para el abordaje de estos temas la utilización de una mirada autobiográfica (Domínguez, 2020).

En este punto es que parece pertinente retomar el concepto de convención de Howard Becker (2008) pues permite aproximarnos a aquello que, desde la mirada de Nelly Richard sería un posible operar político de estas prácticas artísticas, es decir, su capacidad de dejar al descubierto la contingencia de lo establecido y de desorganizar ciertos límites estéticos. La convención, en tanto saber compartido por quienes son parte un determinado mundo de arte, hace referencia a aquello naturalizado y respetado por sus miembros integrados. El término es utilizado por Becker para dar cuenta sobre la relación que establecen los artistas con un determinado mundo de arte, así como para comprender a los cambios que suceden dentro de ellos. Un artista puede apegarse a las convenciones de un mundo de arte, subvertirlas o bien tomar solo parte de ellas, relación que determinará su grado de integración; al tiempo que los cambios derivan de un quiebre con alguno de estos acuerdos y de la adherencia, a propósito de ello, de más miembros del mundo del arte a una nueva forma de hacer las cosas que de paso a nuevas redes de actividad colaborativa.

A la luz de este concepto, el hecho de que las autoras feministas resignifiquen un medio artístico en el que se ha representado la femineidad poniendo énfasis en sus aspectos estereotípicos, sobresexualizados e idealizados (Domínguez, 2017), puede leerse como una ruptura a un nivel representacional con las convenciones de la historieta y, en consecuencia, como un cuestionamiento a la estética y a la estratificación asociada a ellas (Becker, 2008).

Esta última consideración de Becker respecto a los caminos que puede abrir el cuestionamiento a las convenciones de un mundo de arte tiene profundas consecuencias por su capacidad de remecer la escala de valores vigente en una escena artística. De acuerdo con lo mencionado hasta acá, sabemos que hay autoras que han polemizado con las representaciones tradicionales de la mujer en la historieta, sin embargo ¿qué ocurre con los sentidos dados por ellas a sus propias carreras artísticas?, ¿en qué medida estos sentidos están mediados por una mirada feminista a las convenciones de la historieta? Ahondar en esta pregunta puede permitir adentrarse en una posible continuidad entre una disputa representacional desde el feminismo y una asignación de valores a sus propias carreras, proceso en el que las redes activistas y/o colaborativas, el uso de plataformas digitales y las distintas formaciones artísticas pueden operar como nuevas oportunidades de ingreso o instancias de reconocimiento dentro de la escena femenina de la historieta.

Es preciso recapitular, entonces, que el surgimiento de una escena femenina de historieta en Chile, dentro de la cual confluyen diversos feminismos, ha tenido como condición de existencia y permanencia la utilización de plataformas digitales para la difusión de material artístico y la organización de espacios de convocatoria, ambos elementos indicativos de formas de ingreso y distintas formas de colaboración artística. Por otro lado, la circulación de discursividades feministas heterogéneas en esta escena invita a explorar los sentidos dados por las artistas a sus propias carreras en un medio masculinizado, en la medida en que establecerán relación con las convenciones de ese ambiente en el que históricamente han estado excluidas o invisibilizadas en tanto artistas, y objetivadas en tanto sujeto.

La distinción introducida respecto a la inserción en un circuito independiente o en uno editorial cobra relevancia en la medida en que, hipotéticamente, hacen referencia a modos y redes de trabajo artístico, de distinta naturaleza en las que se establecerían relaciones distintas con la escena convencional de la historieta, lo cual tendrá efecto en las apreciaciones que harán de sus trayectorias artísticas.

Finalmente, la relevancia que Becker da a la relación que establecen los sujetos con las convenciones y categorías sociales para la construcción de carreras justifica la pertinencia de esta perspectiva para abordar el problema de investigación pues permite, por un lado, delinear los recorridos de las autoras de historieta en una lógica progresiva: desde que se

reconocen a sí mismas como historietistas hasta un momento de reconocimiento de su trabajo. Por otro lado, y en coherencia con lo mencionado hasta acá, posibilita explorar las vinculaciones con el mundo tradicional de la historieta, las cuales hipotéticamente estarán mediadas por una mirada feminista.

1.2. Pregunta, objetivos e hipótesis de investigación

Pregunta

¿Cómo se construyen las carreras artísticas de autoras de historieta autobiográfica y no ficción³ en el contexto de la reactivación del movimiento feminista chileno?

Objetivo general

Analizar cómo se construyen las carreras artísticas de autoras de historieta autobiográfica y no ficción en el contexto de la reactivación del movimiento feminista chileno.

Objetivos específicos

- Comprender los procesos de identificación de las autoras de historieta autobiográfica y de no ficción con las categorías de artista y mujer feminista.
- Explorar los efectos de la identificación con el feminismo en la construcción de carreras artísticas de las autoras de historieta autobiográfica y no ficción.
- Identificar las formas de transitar hacia el reconocimiento artístico de las autoras de historieta autobiográfica y no ficción.
-

Hipótesis general

En el contexto de la reactivación del movimiento feminista, las valoraciones que harán las autoras respecto a la escena tradicional de la historieta se caracterizarán por tener un componente crítico respecto a las representaciones de lo femenino que históricamente han circulado en ese ambiente artístico, así como a la evidente masculinización del campo a lo largo del tiempo. Es por esto que el trazado de sus carreras artísticas estará marcado por la

³ Esta precisión se explica, principalmente, porque es la autobiografía y la no ficción los subgéneros que han sido la puerta de entrada de las mujeres al mundo de la historieta por constituirse como terreno fértil para la configuración de nuevas formas de autorrepresentación. En el apartado “Historieta y feminismo” del Marco Teórico se entregan más detalles sobre este desarrollo, y en “Selección de informantes”, se pormenoriza cómo se categorizaron a las informantes en estas categorías.

relación crítica que establecen con la escena tradicional de la historieta chilena y por la participación en espacios exclusivos de historietistas mujeres. A pesar de que esta mirada crítica será un sentido común entre las autoras, la construcción de sus carreras diferirá, dependiendo si están insertas en el circuito editorial o se han mantenido en la independencia, respecto a las estrategias de ingreso a la escena de la historieta y en el reconocimiento que han alcanzado o esperan tener.

Hipótesis específicas

1. La identificación de las autoras con la categoría de “artista” estará tensionada por el carácter de arte menor de la historieta, por lo que tenderán a percibirse como dibujantes o historietistas, antes que como artistas.
2. En cuanto a la identificación con el feminismo, en el circuito independiente predominará una visión que proyecta al feminismo como un movimiento que dialoga con otras luchas sociales, mientras que en el circuito editorial habrá una representación del feminismo como un movimiento centrado en la experiencia individual.
3. Los modos en que la identificación con el feminismo mediará la construcción de las carreras serán variados, sin embargo, será común entre las autoras la intención de abordar temas y conformar representaciones que vayan en contra del estereotipo de la feminidad mujeres en la historieta. Será en el circuito independiente donde esta intención se lleve a cabo más explícitamente en la obra y donde la identificación con el feminismo estará estrechamente vinculada con redes activistas, dentro y fuera de la escena femenina de la historieta.
4. Las autoras del circuito independiente se resistirán a ser parte de un circuito editorial y, en lugar de ello, buscarán el reconocimiento de artistas independientes o de los círculos activistas que conforman. Por otro lado, aquellas que forman parte del circuito editorial, a pesar de ser críticas con la escena convencional de la historieta, reconocen la publicación editorial y la distribución masiva de su obra como una instancia de reconocimiento artístico.

1.3. Relevancia de la investigación

Abordar la construcción de las carreras artísticas de autoras de historieta desde una perspectiva sociológica representa un aporte a las ciencias sociales pues las aproximaciones académicas nacionales hacia este medio artístico, que rebasen un enfoque recopilatorio, conforman un campo de conocimiento emergente que se ha nutrido hasta el momento de disciplinas como la historia, la literatura y el diseño. Por muchas décadas se cultivó una mirada, sustentada en el pensamiento anticolonialista, que dejaba a la historieta al margen de un interés crítico en tanto producto de la cultura pop o subgénero de alguna otra expresión artística.

Por otro lado, poner atención a las tensiones que activa el feminismo al introducirse en una escena artística históricamente masculinizada, pone en entredicho los criterios de valoración artísticos tradicionales y, de esta manera, contribuye a la conformación de una episteme feminista que tiene como eje central el conocimiento que tienen las mujeres sobre sus experiencias y sus cuerpos. De este modo, la relevancia teórica se torna al mismo tiempo política toda vez que la conformación de una autoridad epistémica feminista permite legitimar la experiencia de quienes han estado históricamente excluidos de los circuitos de conocimiento tradicionales y, con ello, afianzar la constitución de un campo intelectual (Antivilo, 2013).

La sociología del arte, desde su perspectiva externa, ofrece un prisma pertinente para abordar la construcción de carreras artísticas en tanto posibilita aproximarse a los modos en que las autoras se hacen parte de una determinada escena y, al mismo tiempo, cómo es que la identificación con el feminismo interviene, o no, en la relación que establecen con los saberes y modos de hacer tradicionales. En efecto, el vacío de producción de conocimiento sobre carreras artísticas en la historieta desde la sociología, sumado a la intención de relevar el conocimiento y la significación que las propias autoras hacen de sus carreras artísticas constituyen el carácter novedoso de la propuesta investigativa.

II. Antecedentes de investigación

2.1. Momento actual del movimiento feminista en Chile

Corría el 2018 y las tomas y asambleas feministas llevadas a cabo por al menos dos meses consecutivos en universidades y colegios, pusieron el foco de la discusión pública en problemas que no habían sido encarados en el contexto de la transición y post-transición debido a la creciente institucionalización de las demandas de las mujeres (Valdés, 2018). La movilización de las estudiantes produjo una interpelación a toda la sociedad chilena, tendiendo puentes para el diálogo entre generaciones de feministas, para que el movimiento fraccionado durante las décadas anteriores encontrara nuevas formas de articulación y protesta, dando paso, de manera inédita en nuestra historia, para una megaincorporación social del término feminismo (Eltit, 2018).

Así es como el mayo feminista en Chile puso en relieve el carácter siempre contingente del movimiento, en tanto cada uno de sus momentos de rearticulación (o desarticulación) descubren el diálogo ineludible que entabla con su contexto inmediato. De esta forma, pareciera ser que la demanda por una educación no sexista, inscrita a su vez en la lucha por la educación pública, gratuita y de calidad que estudiantes secundarios y universitarios han librado por más de una década, pasa por un proceso de amplificación y complejización una vez que es planteada desde una perspectiva abiertamente feminista. Ejemplo claro de ello fue el acto simbólico que realizó una estudiante encapuchada y montada en la estatua de Juan Pablo II -ubicada en pleno patio de la Casa Central de la Universidad Católica- con el torso desnudo, poniendo “al descubierto las mentiras sobre los cuerpos y la sexualidad con que la Iglesia levantó su imperio religioso que se encuentra hoy en pleno derrumbe ético” (Richard, 2018). En este acto de desobediencia corporal también se podían leer pancartas que apuntaban al fin del neoliberalismo, consigna que toma especial sentido cuando es blandida desde la casa de estudios de los Chicago Boys.

En este sentido, el análisis que hace Nelly Richard de las movilizaciones del 2018 da luces de la articulación de demandas que tuvo lugar en esta irrupción del feminismo, en tanto se tramó “una cadena asociativa y derivativa de significantes de lucha (desde “No al servicio materno obligatorio” hasta “abajo el patriarcado y el capitalismo”) y de posiciones de identidad (“Precarización vivimos todas: a la calle, estudiantes, migrantes, madres y trabajadoras”) que combinan distintos planos simbólicos y culturales, sin agotarse en una demanda práctica, como sería la reglamentariedad de los protocolos” (Richard, 2018, p. 123). Esta misma inabarcabilidad de la movilización feminista, según Richard, le otorga la

ventaja de tornarse irreductible a los mecanismos institucionales que han venido gestionando las problemáticas de género en las últimas décadas.

Características similares han tenido las manifestaciones feministas acontecidas en el contexto de las movilizaciones sociales iniciadas el 18 de octubre del 2019. Las demandas de las mujeres se han hecho escuchar en medio de las protestas masivas, especialmente la performance “Un violador en tu camino”, creada por el colectivo Las Tesis y replicado en todo Chile y el mundo (McGowan, 2019). Una vez más, el Estado y el gobierno son denunciados “desde lo que lo excede culturalmente”, como diría Richard, pero esta vez gatillado por la violación de los Derechos Humanos ocurridas en el marco de las movilizaciones sociales, entre las cuales se cuentan episodios de violencia sexual (Human Rights Watch, 2019). La visibilidad que ha tenido el feminismo en los acontecimientos que están actualmente en curso demuestra el impacto irrevocable que tuvo el mayo feminista en la cultura establecida.

2.2. Arte y feminismo en América Latina

La relación entre arte y feminismo puede comprenderse como una expresión de la relación entre arte y política, la cual en América Latina a partir de la década de los '60 pasó por un cambio de paradigma. La radicalización del campo político en el contexto de la Guerra Fría tuvo su correlato en la politización del campo cultural, situación que impelió a los artistas no solo a explicitar sus posiciones políticas sino también a buscar la convergencia entre vanguardia política y vanguardia artística (Giunta, 2001). En este contexto de efervescencia social, el arte fue un canal de expresión política de resistencia y denuncia, rompiendo con el estereotipo del artista aislado del acontecer social (Antivilo, 2013).

De la misma forma que ocurrió en el plano de la organización y militancia política progresista o de izquierda, algunas artistas mujeres se encontraron con que en los grupos mixtos de vanguardia las demandas feministas no tenían cabida. Esto, sumado a la gran influencia que tuvo el feminismo de la segunda ola, hizo que se cultivara una autoconciencia feminista en las artistas, quienes vieron en la organización autónoma el camino para entenderse a sí mismas como intelectuales comprometidas con transformaciones radicales, en tanto ponían en crisis los valores patriarcales profundamente arraigados en las sociedades latinoamericanas (Antivilo, 2013).

De este modo, se fue conformando un fenómeno artístico, político y sociohistórico que algunas investigadoras como Julia Antivilo (2013) trabajan como arte feminista y, otras como Andrea Giunta (2018), lo denominan feminismo artístico. Más allá de la diferencia de la denominación, estas formulaciones comparten la identificación tanto de un campo intelectual como de un conjunto de prácticas artísticas que resignifican políticamente el lugar que se les ha asignado a las mujeres en tanto artistas y objetos de representación artística. Otro punto en común para estas definiciones es la centralidad que toma el cuerpo femenino como medio y materia prima de las expresiones artísticas; el cuerpo femenino es puesto en escena, además de producirse un giro en su representación.

En cuanto a la investigación que se ha hecho respecto al arte feminista en América Latina, podría decirse que es un campo intelectual emergente pero que en la última década ha acrecentado su producción. Entre los aportes más notables cuentan los hechos por las investigadoras ya citadas. Julia Antivilo se ha dedicado a analizar las visualidades feministas en América Latina mediante el rescate de archivos personales de las artistas, tanto en formato físico como virtual. En su libro “Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano” (2015), recoge ejemplos del arte feminista local que son ilustrativos de su condición de praxis política, dando énfasis al carácter situado de estas prácticas (Pech, 2017).

La autora realiza un recorrido para dar cuenta del panorama del arte feminista en función de temáticas abordadas por las artistas, tales como la maternidad, la violencia, el placer, la menstruación y la frontera, todos ellos puestos en relación con la idea de que el cuerpo femenino es territorio de lucha y una herramienta para subvertir los discursos y representaciones hegemónicas en torno a la femineidad. Según la historiadora, las artistas feministas habrían transformado el lema “lo personal es político” en “el cuerpo es político”, relevándolo, desde la experiencia propia, como un territorio político privilegiado (Antivilo, 2013, p. 154).

Algunas características compartidas que Antivilo encontró en las prácticas artísticas feministas fueron la difusión que hacen las artistas de su obra con fines didácticos y pedagógicos, la revalorización de la cultura popular, así como el trabajo colaborativo en tanto lógica de acción. Estas características coinciden con las mencionadas por la

historiadora del arte María Laura Rosa (citada en Antivilo, 2013, pp. 127-128), quien añade algunas otras como la lucha por el espacio público (especialmente las calles), la búsqueda de alternativas al lenguaje formalista del modernismo mediante la desjerarquización de las artes, su índole interdisciplinaria y la crítica al concepto de artista genio.

Mediante un trabajo de archivo, la historiadora Andrea Giunta en su libro “Feminismo y arte latinoamericano” (2018) realiza un análisis de los problemas que, entre los ’60 y los ’80, forjaron en la escena artística latinoamericana una nueva forma de entender y representar el cuerpo femenino, da cuenta de las exclusiones y estereotipos a los que han estado sujetas las mujeres dentro del campo artístico, y reflexiona acerca de la vigencia actual de los problemas abordados por las artistas feministas en ese entonces. Para ello, tomó algunas experiencias y obras de artistas latinoamericanas de distintos países tales como la colombiana Clemencia Lucena, la uruguaya Nelbia Romero o el caso del feminismo artístico en México, entre otros.

A partir de la revisión de los archivos y experiencias personales de las artistas, y poniéndolos en relación con la escena artística internacional de esos años, Giunta estima que *“el feminismo artístico y sus campos de acción adyacentes constituyeron la mayor transformación en la economía simbólica y política de las representaciones del arte en la segunda mitad del siglo XX”* (Giunta, 2018, pág. 15). La autora reconoce haber pensado inicialmente que en América Latina no había habido un feminismo artístico, pero que luego de indagar con más profundidad comprobó que estas iniciativas sí existieron pero que tuvieron que hacer frente a dos grandes obstáculos: la marginación de las demandas feministas dentro de las formaciones de izquierda y la represión de las dictaduras militares.

Llegado este punto, es posible advertir que estas investigaciones comparten un modo de aproximación que está relacionado con la condición estructuralmente marginal que han tenido las mujeres dentro de los circuitos artísticos. Es ilustrativo de ello que las investigaciones mencionadas se hayan realizado mediante trabajos de casos particulares y acudiendo a los archivos personales de las propias artistas. Podría pensarse, entonces, que la tarea investigativa se transforma en estos casos en una labor de rescate y puesta en valor. Finalmente, su carácter situado contribuye a dar cuenta de las repercusiones de los procesos políticos y sociales en el arte latinoamericano, como lo fueron las dictaduras militares desde

la segunda mitad del siglo XX y, actualmente, el cuestionamiento al modelo neoliberal (De la Fuente et al., 2020).

2.3. La historieta en Chile

De forma similar a como ocurrió en Europa y Estados Unidos, la aparición de la historieta en la cultura popular en Chile estuvo estrechamente vinculada con los medios escritos masivos y con la modernización de las técnicas de impresión (Mac Farlane, 2009). Es por esto que un antecedente insoslayable al momento de revisar el desarrollo de la historieta chilena es la utilización de caricaturas para la sátira política desde la segunda mitad del siglo XIX. En medio de las disputas políticas entre liberales y pelucones, los periódicos tuvieron un papel preponderante en la circulación de ideas y en la estimulación a la discusión sobre la coyuntura política. El Correo Literario, periódico fundado en 1858 por José Antonio Torres, se caracterizó por publicar duras críticas a las instituciones y al gobierno utilizando caricaturas hechas por Antonio Smith, considerado el primer caricaturista profesional en Chile (Monsalves, 2017). Es relevante mencionar este precedente que marca El Correo Literario al incluir caricaturas en el periódico en tanto que, a partir de este hecho, *“se establece la propiedad fundamental que define la historieta como medio: un origen editorial y un enfoque masivo. [...] Empieza aquí la proliferación de periodiquitos y semanarios que harán uso de la imagen (como herramienta narrativa y expresiva) para dar cuenta de la contingencia nacional”* (Monsalves, 2017, p. 52). Siguiendo la pauta señalada por El Correo Literario, y hasta comenzado el siglo XX, las caricaturas se sustentaron en una mirada sarcástica sobre el acontecer político, tocando temas contingentes como la Guerra hispano-sudamericana, el fracaso del proyecto político del presidente Balmaceda y la Guerra contra la Confederación Perú Boliviana.

Otro hito importante en la historia de la historieta nacional fue la aparición de la revista Zigzag, en 1905. Destacó por sobre las demás publicaciones por adoptar un formato más grande y por la buena calidad del papel y la impresión. Para efectos del desarrollo del medio, estas características le confirieron un estatus más elevado y la conformación de un equipo de dibujantes de distintas nacionalidades incitó la colaboración entre dibujantes (Monsalves, 2017). Más aún, fue al alero de Zigzag que se creó en 1906 el primer personaje gráfico de publicación regular en Chile: Von Pilsener de Pedro Subercaseaux (Lustig).

Durante la primera década del siglo XX proliferan las historietas dirigidas a los niños, entre las que destaca El Peneca por su continuo éxito en Chile y Latinoamérica hasta la década de los '50 (Pardo, 2005). Llegada la década de los '30 el oficio de historietista comienza a profesionalizarse y se manifiesta en los dibujantes la intención de encontrar una identidad propia (Hasson citado en Monsalves, 2017). A partir de entonces hasta comienzo de los '70, las historietas nacionales se diversificaron en cuanto a su contenido y se crearon personajes que perduraron por años, incluso décadas. La sátira política, ya arraigada en la producción nacional tuvo su gran exponente en la revista Topaze, creada en 1931 y en circulación por casi 40 años. Surgieron, de forma paralela, publicaciones picarescas como Pobre Diablo (1945) y Pepe Antártico (1944), que se transformó en la tira diaria que se ha publicado por más tiempo ininterrumpidamente en Chile.

Este era el panorama cuando Condorito, el personaje más popular de la historieta chilena, fue creado por Pepo en 1949, haciendo su primera aparición en la revista Okey, de Zigzag. Tanto fue el éxito que seis años más tarde Condorito contaba con una publicación exclusiva. Es relevante detenerse en el hecho de que su ideación surge a propósito de un personaje creado por Disney para representar a Chile, Pedrito el Avioncito. Pepo, convencido de que el personaje de Disney no era fiel a la identidad chilena, decidió humanizar un cóndor, calzarlo de ojotas y situarlo en Pelotillehue, un pueblo ficticio donde transcurre su vida (Ergocomics, s.p., 2013).

Si bien el éxito de las publicaciones nacionales para mitad de siglo XX daba señales de que la escena de la historieta contaba ya con una distinguida generación de dibujantes y guionistas quienes contribuyeron a dotar de variedad la producción de historietas, fueron los años '60 la época conocida como la "Edad de Oro" del cómic chileno. Un convenio firmado en 1962 entre Zigzag y Empresas Disney motivó la creación de un departamento exclusivo de historietas en la editorial, que unos años más adelante comenzaría a producir material propio, incitando la estandarización de las publicaciones en Chile. Este tratado comercial y la creación del departamento de historietas habría sido uno de los impulsos más importantes en la historieta nacional (Monsalves, 2017). De este modo, Zigzag afianzó su preponderancia en el panorama de las historietas, ante la cual solo la editorial Lord Cochrane pudo hacer frente con populares títulos como *Mampato* (1968) y *Ritmo* (1965).

El casi total predominio que desplegó Zigzag en el medio se mantuvo hasta 1971, año en que fue comprada por el Estado y renombrada como Quimantú. Este cambio de propiedad trajo transformaciones en la producción de historietas pues se creó una sección dedicada a ello llamada Historieta Q. María Isabel Molina (2018) señala que uno de los cambios más significativos fue respecto a la metodología de creación de historietas, pues el departamento contaba con un grupo de sociólogos⁴ que supervisaban que los guiones de las historietas fuesen coherentes con los valores que promovía la Unidad Popular⁵.

Los años transcurridos entre la compra de Zigzag por parte del Estado y golpe de Estado en septiembre en 1973, la producción de historietas estuvo dominada por Quimantú, el grupo Edward-Helfmann (antiguos dueños de Zigzag), y otras pequeñas editoriales. La elaboración de nuevos títulos, sumado a un interés por parte de la dirección de Cultura de la Presidencia de la República por democratizar la cultura, indicaban que este sostenía un desarrollo favorable tanto para sus trabajadores como para sus lectores. La instalación de la dictadura militar en nuestro país significó para el campo de la historieta nacional un empobrecimiento en términos de contenido y, por supuesto, una fuerte censura a los autores, quienes además quedaron cesantes o debieron dedicarse a rubros donde sus posturas políticas no encontraron un cause artístico (Monsalves, 2017). De esta forma, durante los 70 la sátira política debió jugar con los mensajes implícitos (Montealegre, citado en Monsalves, 2017), mientras que hacia finales de la misma década un convenio firmado por la Editorial Gabriela Mistral (antes Editorial Quimantú) dio paso a la importación de revistas de cómic de personajes norteamericanos como Hulk o Spiderman.

De modo que las publicaciones de autor estuvieron silenciadas en Chile por alrededor de una década, hasta 1982, cuando comienza a gestarse un movimiento underground de historietistas. Se publican de forma autogestionada fanzines⁶ y revistas como La Castaña, Tiro&Retiro, Ácido, Bandido y Trauko, entre otras. Udo Jacobsen recuerda sobre el

⁴ Es conveniente recordar la amplia aceptación que tuvo en ese momento la lectura de Ariel Dorfman y Matterlard (1971) sobre las historietas norteamericanas y la instrumentalización ideológica que subyacía a ellas.

⁵ Molina (2018) señala que este sistema de trabajo ha sido discutido y criticado en tanto significó intervenir en los modos de hacer historieta conocidos por los trabajadores del rubro.

⁶ Los fanzines son revistas hechas de manera artesanal frecuentemente utilizadas como herramientas de difusión política de la contracultura o como formas de experimentación artística. Su uso es extensivo por quienes optan por la autoedición en tanto permite la distribución independiente de cualquier límite impuesto por otros medios de comunicación (Museo Nacional de Bellas Artes, 2020).

surgimiento de este circuito alternativo que *“el underground parece en Chile como una necesidad más que una opción. El costo de la impresión de una revista de calidad normal es elevadísimo y la censura moral y política a que se ve afectado el medio no permitía otra salida. No hay, sin embargo, detrás de esto una postura política clara.”* (Jacobsen citado en Reyes, 2006). En línea con esto, Carlos Reyes señala que en estas publicaciones *“muchas de las soluciones gráficas no son siempre afortunadas, pero se convierten en un estallido que canaliza efectivamente toda la rabia, frustración y deseos de comunicar de toda una generación”* (Reyes, 2006, p. 218). Este tipo de publicaciones conformaron un espacio donde los dibujantes pudieron experimentar y abordar temas censurados en ese momento como el humor gráfico con contenido político o sexual.

El regreso de la democracia trajo consigo la desaparición de estas revistas desbordantes de irreverencia y desenfado, y la producción de autores independientes se ralentizó con excepción de algunas publicaciones que lograron tener éxito como Pato Lliro, Anarko y la Abuela Fuentes (Reyes, 2006). Según Monsalves (2017), estos personajes y sus historias revelan el anhelo de la generación de dibujantes de lo '90 por reavivar la tradición de antiguos exponentes de la historieta nacional tematizando la marginalidad y la crítica social.

Los noventa también fue el momento en que los artistas se organizaron en colectivos al alero de la recuperada libertad creativa. Tal fue el caso del colectivo Kiltraza, liderado por Rodrigo Salinas, y Ergocomics, grupo de dibujantes inicialmente reunido para publicar de forma independiente. Sin embargo, el intento editorial más importante de la década fue Dédalos, sello activo entre 1998 y 2001, que buscaba publicar exclusivamente historietas de autores chilenos y tener un alcance masivo. Para Monsalves (2017), el germen del escenario actual de la historieta chilena estaría marcado por el cierre de Dédalos, evento que marcaría el inicio una etapa de estabilización de duraría hasta el 2011, durante la que destacaron publicaciones como Tinta Negra, Informe Meteoro y Caleuche Cómic. Para el investigador, desde el 2012 en adelante la escena nacional *“se caracteriza, fundamentalmente, tanto por los nuevos formatos -es el boom del libro de cómic y las revistas digitales- como por el masivo interés por retomar personajes y eventos históricos nacionales para llevarlos a la ficción de la historieta”* (Monsalves, 2017, p. 151).

Por último, es importante señalar dos aspectos claves para caracterizar los últimos años de la historieta en Chile. En primer lugar, la organización de eventos, pequeños y masivos, dirigidos a creadores y lectores. Por otro lado, a partir de los primeros años del siglo XXI se masifica la instalación de sitios web para la publicación de cómics y más recientemente la utilización de redes sociales para la difusión de material artístico. Como se profundizará en el siguiente apartado, estos elementos son asimismo importante para comprender el contexto en el que surge una escena femenina de la historieta chilena.

2.3.1. Escena femenina de la historieta chilena

La aparición de autoras de historieta en Chile es un fenómeno que se ha hecho patente sobre todo en la última década, sin embargo, es posible rastrear en el circuito underground de los 80 y 90 algunos espacios donde estuvieron insertas algunas pioneras como Marcela Trujillo, más conocida por su nombre artístico Maliki 4 Ojos.

Es interesante notar en este punto que, a diferencia de lo ocurrido tanto en Estados Unidos como en España, en Chile la escena underground del cómic no fue un circuito donde se hayan hecho un espacio autoras mujeres y, mucho menos que se hayan organizado entre sí. De hecho, Maliki, autora de cómic y novela gráfica con una de las trayectorias más largas en Chile, dibujó cómics para la revista Trauko pero los guiones no eran de su autoría. Sobre esta época y su participación en la revista, recuerda:

“...era muy de hombre [...] yo en esa época hacía los cómics del Huevo Díaz, que era un compañero de la universidad y él me pasó estos cómics, estos guiones para dibujarlos. Y todos los protagonistas de los cómics eran hombres y los temas eran de hombre. De hombres que eran drogadictos o que se metían con mujeres, y que tomaban y que tenían volás como alucinógenas, etc. Pero todos eran hombres. [...] Así que lo pasé bien en esa revista, pero no sentía que eran mis cómics porque en realidad no eran mis cómics. [...] Cuando llegué a Nueva York... la primera vez que fui, fue la primera vez que vi cómic femenino. Y cuando vi cómic femenino se me ocurrió hacer un personaje y dibujar cómic. Porque me sentí identificada, porque sentía que el cómic tenía sentido para mí, que podía todas las cosas que... podía decir un montón de cosas. [...] Me puse a dibujar todo lo que me pasaba, inspirada un poco en “Sex and the city”. Yo era como fanática de esa serie. [...]

Encontraba la raja que las mujeres pudieran cambiar de pareja... que pudieran tener relaciones como las tenían los hombres, como la tienen. Que pueden hablar de que tienen una mina, que después tienen otra sin ninguna culpa.” (La Polola. El podcast de Maliki y Sol Díaz, 2016).

Maliki publicó sus cómics autobiográficos, en los que contaba historias con contenido para adultos en el periódico The Clinic. Así logró captar la atención de los lectores y hacerse de un público que siguiese sus publicaciones. Luego de vivir en Alemania un tiempo, regresó a Chile y en el 2010 publicó por primera vez un libro: “Las crónicas de Maliki 4 Ojos”, con Feroces editores. Este fue un punto de inflexión en su carrera pues declara haberse sentido, desde ese momento, una autora de cómic (La Polola. El podcast de Maliki y Sol Díaz, 2016). De ahí en adelante, ha publicado otros seis libros: “Diario íntimo de Maliki 4 Ojos”, “Maliki en Tinta China”, “El Diario Iluminado de Maliki 4 Ojos”, “Quiero ser flaca y feliz”, “Ídolo”, y “Diario Oscuro”.

El caso de Maliki es especialmente interesante pues en la década de los 2000, cuando empezó a publicar sus cómics en The Clinic, las mujeres autoras de cómic en nuestro país eran realmente escasas, y lo seguían siendo para cuando publicó su primer libro, 10 años después. Algunas mujeres que estaban en el circuito de la historieta en esos años fueron Rudy (Francisca Salomon), que fue publicada en Publímetro, Anita (Ana Norambuena) y Melina Rapimán, quien colaboró en la revista Informe Meteoro (Monsalves, 2017). Por otro lado, como ella misma cuenta, el hecho de que una mujer hablase de sus experiencias sexuales con soltura, fue algo que sintió como un acto de arrojo inédito dentro de la historieta nacional. No fue hasta algunos años más tarde que otras autoras comenzaron a publicar y a autoconvocarse en torno al cómic. En 2009, Melina Rapimán impulsa el primer fanzine de historietas hechas por mujeres en Chile: Tribuna Femenina Cómix. La convocatoria llamaba a dibujantes e ilustradoras a *“celebrar la femineidad y hacer también un ejercicio de registros en comic y gráfica, proponer historietas cuyos referentes si bien son diversos, están vistos a través de un mismo prisma particular, esa experiencia nos parece interesante”* (Tribuna Femenina Cómix, 2009). El fanzine publicó cuatro números desde su aparición hasta el 2014.

Actualmente la única revista de historieta hecha por mujeres que se encuentra activa es la revista *Brígida*, creada por Maliki, Sol Díaz y Pati Aguilera, y lanzada por primera vez el año 2018, contando hasta el momento con siete números publicados. Algo que caracteriza a *Brígida* es que la portada de cada número está a cargo de alguna autora que dibuja en su propio estilo un torso femenino desnudo. Esto último fue analizado por Thalía Fuenzalida (2020), en su ponencia “Reapropiación del cuerpo femenino en *Brígida*”, al considerar esta práctica una manera de hacer circular representaciones diversas del cuerpo femenino.

Al dar cuenta de la existencia de estas publicaciones de historietas hechas por mujeres, llama la atención de que en un lapso de casi 10 años hayan sido pocas las iniciativas de este tipo. Al respecto, Monserrat Mella, menciona que “el masivo acceso a internet que se vivió en esos años más el surgimiento de blogs en línea y redes sociales potenciaron la publicación digital, masificando las obras y sobrepasando límites geográficos, no necesitando quizás la publicación física de los cómics para darse a conocer. Si bien este hecho pudo hacer aparecer una escena, también actualmente ha provocado el anhelo de la publicación física, es por esto que muchos web cómics han sido materializados en libros o fanzines, volviendo al producto tangible” (Mella, 2020, s.p.). Este ha sido el caso de varias autoras que han formado una audiencia a través de redes sociales y, algunas de ellas, han sido editadas en libros físicos. Ejemplo de ello es Victoria Rubio (*Lesbilais*), cuyas tiras que publicó durante cinco años por internet fueron recopiladas y publicadas en el 2014 en un libro titulado “*Lesbilais. Orgullosamente lesbiana; orgullosamente periférica*”. Por otro lado, está el caso de Francisca Meneses (*Frannerd*) quien publicó su primer libro con Penguin Random House el 2015 y ha logrado atraer la atención de su audiencia a través de plataformas virtuales (Youtube, Instagram y Patreon) donde comparte su experiencia como ilustradora, permitiéndole consolidar su nombre en el circuito de la ilustración. Un último ejemplo es el de Natalia Silva (*Natichuleta*), quien desde el 2016 hasta la fecha ha publicado tres libros. En el primero de ellos, titulado “*No abuses de este libro*”, la autora se inspira en su experiencia personal con el abuso sexual infantil para narrar la historia de una niña de 13 años que es abusada por su padrastro. *Natichuleta* fue entrevistada en diversos medios de comunicación a raíz de la publicación del libro, instancias donde recaló que el proceso creativo resultó ser un proceso de sanación y que su motivación era hacer sentir acompañados a quienes han pasado por lo mismo (Silva, 2016). En esta misma línea, otras

autoras chilenas como Maliki y Sol Díaz han expresado que han encontrado en la historieta un medio por el cual pueden mirarse a sí mismas y de este modo encontrar una voz propia. En un conversatorio organizado por la Cátedra de Medios y Mujer de la Universidad Diego Portales, Sol Díaz dijo respecto a esto:

“El dibujo tiene esa capacidad de destruirnos y construirnos. En el dibujo hay una cosa... salen cosas inconscientes. [...] Dibujo algo, lo veo y comprendo muchas cosas que me están pasando sin... como que me leo a través del dibujo. [...] El dibujo de alguna manera es cómo nos contamos una historia a nivel personal, a nivel colectivo y a nivel país también, de cómo las dibujantes estamos mirándonos a nosotras mismas, mirando el mundo, y cómo soñamos y cómo lo reconstruimos y cómo trazamos, de alguna manera, líneas para llevarlo a alguna parte”
(Universidad Diego Portales, 2018).

Además de los casos mencionados de autoras que han tenido buena acogida través de internet y que han publicado sus obras en formato físico, actualmente hay muchas mujeres que publican ilustraciones y cómics feministas en formato de fanzine y web cómic, probablemente más que en cualquier otro momento de nuestra historia. Asimismo, las instancias donde se congregan personas para reflexionar, compartir experiencias y sus mismas producciones han ido en aumento. Tal como señala Monserrat Mella (2020), la explosión autoral y la gestión de nuevos espacios son dos elementos que caracterizan a la escena del cómic feminista actualmente.

En cuanto a los nuevos espacios, por un lado, hay grupos que se han organizado para reflexionar colectivamente sobre las mujeres en el cómic y/o sobre el cómic feminista, o bien para organizar ferias y encuentros. Entre ellos, está Tetas Tristes Cómic, creado el 2015 y definido como una colectiva feminista que activa el enfoque de género en la realización de historietas (@Tetastristesco en Twitter). Como colectivo han organizado, hasta la fecha, cuatro festivales de historietas femeninas llamados Comiquerías, un espacio organizado para que las autoras puedan exhibir y vender su obra, se disponen conversatorios y charlas sobre temas relevantes para la escena y se imparten talleres para potenciar la autoedición. En relación con estos festivales, resulta relevante dar cuenta de las

intenciones declaradas en la convocatoria en tanto es significativo para comprender el lugar desde donde se sitúan para hacer cómic feminista:

“¿Por qué un encuentro de chicas que hacen cómics? [...] Porque no nos podrán ver a todes juntas en ningún evento dedicado a la historieta, ya que somos las (ex)excluidas del club de Toby, porque no nos quedamos calladas, porque criticamos las prácticas creativas que se centran en la misoginia, porque no somos lindas, porque somos trans, cis, camionas, lesbianas, heteroNONormalizadas [sic]. [...] somos autobiográficas y políticas, abortamos, dibujamos bonito y feo porque no asistimos a la universidad a estudiar arte y a pesar de todo lo adverso, al no participar de la estética que vende en el mercado de los libros, de la estética aceptable y gringa de la “nueva gráfica Chilena”, seguimos haciendo historietas, seguimos dibujando, corcheteando fanzines y creando espacios para compartir ideas y nuevas formas de colaboración mutua. Este evento es para celebrar la resistencia, para seguir existiendo.” (Supnem, 2019).

Es evidente que la colectiva se define al margen del circuito comiquero “oficial”, es decir, aquel que es publicado por editoriales establecidas y que ellas reconocen como un círculo masculinizado y estéticamente afín a la gran industria. Como contrapartida a ello, toman lugar y se organizan para promover la autogestión y la microedición. Con este mismo objetivo, también han estado presentes en otros espacios impartiendo talleres y montando exposiciones en las Biblioteca Vivo en La Florida y Huechuraba, y formando parte de mesas de conversación sobre mujeres y cómic en el Encuentro Internacional de Cómic de La Reina. Otro espacio que se ha organizado para conversar y difundir narrativa gráfica femenina es el podcast La Polola de Maliki y Sol Díaz. Desde 2016 hasta la actualidad han publicado cerca de un centenar de capítulos en los que reflexionan, junto con sus invitadas, sobre la creatividad, ser artistas mujeres y novedades en el mundo del cómic.

Esta suerte de activación del campo del cómic hecho por mujeres ha suscitado, además, el interés académico en este tipo de producciones. Un espacio donde las investigadoras tuvieron la oportunidad de reunirse para exponer sus estudios y reflexionar en conjunto fue el encuentro “Dibujos que hablan” realizado en enero del 2020 en Santiago, donde se organizaron dos mesas donde se abordó la producción de cómic femenino y feminista.

Participaron de ellas investigadoras con aproximaciones desde la literatura, el diseño o desde la experiencia personal siendo autora. Las ponencias de estas mesas nos muestran un interés en las temáticas y los recursos utilizados por comiqueras chilenas y latinoamericanas, tales como la construcción identitaria, la maternidad, el lesbianismo, el cuerpo femenino y las relaciones de género.

Paloma Domínguez, en una aproximación desde la lingüística, estudia la representación del cuerpo femenino en el cómic (2017) y la construcción del sí mismo en autoras latinoamericanas (2020), teniendo en cuenta que el formato del cómic tiene potencialidades únicas para ello al ser un medio multimodal, es decir, que combina recursos visuales y escritos. Rescatando el concepto de caricatura, elementos de la semiótica y del análisis multimodal, Domínguez propone un modo de analizar las representaciones del cuerpo femenino en el cómic, partiendo del hecho de que estas históricamente han remitido a valores patriarcales. En cuanto al segundo foco de interés de la autora, para abordarlo recurre a los aportes que provee la lingüística acerca de la identidad y la subjetividad para analizar el modo en que las autoras reinterpretan su propia historia.

Por otro lado, la investigación ya mencionada de Monserrat Mella (2020) se centra en caracterizar la escena del cómic femenino chileno entre los años 2008 y 2018. La tecnología aparece como un elemento relevante para comprender la evolución de escena, en tanto ha incidido en el desarrollo de nuevas técnicas artísticas, al mismo tiempo que el uso de redes sociales tanto para las autoras como para la audiencia en tanto han aumentado considerablemente las posibilidades de difusión. Adicionalmente, se evidencia que las autoras de cómic han tenido que tomar múltiples funciones dentro de la escena para poder consolidar los espacios que han ido tomándose poco a poco. En este sentido, Mella señala que *“los roles que asumen las historietistas actualmente en Chile son muchos y distintos: resistir, activar, registrar, desmitificar, acompañar, apoyar, representar, autogestionar, entre muchos otros aspectos”* (Mella, 2020, s.p.).

Finalmente, cabe destacar que la obra de Maliki ha sido objeto de interés para abordajes desde la literatura como el que hace Rodrigo Cánovas (2018) en *“Apuntes sobre El Diario Íntimo de Maliki 4 Ojos de la sin par Marcela Trujillo”*, donde analiza la construcción del alter ego y los roles que toma en distintas esferas sociales. De ahí concluye que, a través de

la auto ridiculización, la autora presenta una parodia de los mandatos culturales que delimitan las relaciones heterosexuales, lo cual, en términos ideológicos permitirían “señalar nuevas perspectivas culturales en ámbito de la discusión sobre sexualidad y género” (Cánovas, 2018, p. 50). En una línea similar, Camila Muñoz (2020), en su ponencia “La masculinidad herida en El Diario Íntimo de Maliki” identifica distintos arquetipos de hombres, basados en la relación que la autora entabla con ellos a lo largo de la narración.

En síntesis, el panorama de la escena del cómic feminista en Chile nos muestra un circuito artístico emergente que se ha ido instalando lenta pero firmemente dentro del escenario de la historieta nacional. La labor de las historietistas no se ha limitado solamente a la producción de cómic, sino que ha tomado la responsabilidad de gestionar espacios y grupos para la reflexión, la difusión y la autoformación. Al igual que la experiencia de otros países, rastrear el camino que han tomado estas mujeres nos lleva a reparar en algunas figuras marcaron un precedente, como es el caso de Maliki. En términos políticos, es posible evidenciar que dentro de esta escena el feminismo está lejos de representar un posicionamiento uniforme, sino que toma diferentes matices dependiendo de las intenciones de la autora respecto a su perfil artístico, de lo que concibe como arte y su rol social, y de los mecanismos que utilizan para insertarse en los diversos circuitos artísticos. De esta forma, es llamativa la tensión existente entre el declararse feminista y posicionar, o no, políticamente la obra en coherencia con ello.

III. Marco teórico

3.1. Sociología del arte

Las formas en que la sociología ha abordado el arte como objeto de estudio se han diversificado con el correr de los años. Según Nathalie Heinich (2002), durante el último siglo las aproximaciones que se han hecho desde la disciplina han transitado desde un enfoque que concibe arte y sociedad como esferas independientes, hacia uno que considera ambos elementos como indisociables (arte como sociedad). Asimismo, a partir de la revisión que realizó de las investigaciones sociológicas que tratan el tema, Heinich estima que las aproximaciones han tendido hacia la valoración de los datos empíricos, dejando atrás el carácter especulativo que alguna vez tuvieron. Cabe mencionar que esto último

coincide con lo que señala Andrea Giunta (2018) en relación con los estudios respecto al arte feminista que recientemente han predominado, los cuales se han sustentado en la revisión de archivos y estudios de casos particulares.

Por otro lado, Bruno Péquignot (citado en Facuse, 2010) señala que, a grandes rasgos, existen dos vertientes de los estudios sociológicos sobre el arte: hay un enfoque interno, que se concentra en los elementos de la obra que permiten dar cuenta de la vida social; mientras que el enfoque externo se centra en el contexto social de producción.

Teniendo en cuenta el problema de investigación presentado, si bien puede ser interesante indagar en los componentes internos de las obras que puedan dar cuenta de la apropiación de determinados discursos en ciertos contextos sociales, lo cierto es que es el enfoque externo el que nos provee de más herramientas conceptuales para poder responder a los objetivos propuestos. Dado que interesa dar cuenta de cómo ciertas estrategias de inserción a una escena artística y los procesos de reconocimiento son elementos que construyen las carreras artísticas de las autoras, es pertinente optar por una perspectiva que permita dar cuenta de las redes cooperativas entre artistas y las formas de legitimación que surgen, replican o se ajustan, respecto de un circuito tradicional, en una escena artística emergente.

De esta forma, se hace necesario recurrir a marcos conceptuales que asuman la creación artística como un fenómeno que es pertinente abordarlo desde sus fundamentos sociales. Es decir, que ponga énfasis en acciones colaborativas cuyos actores y sus decisiones están sujetos a las condiciones del contexto en el que se mueven. Dicho esto, es que se estiman la propuesta de los mundos de arte Howard Becker y el concepto de escena artística como constructos que cuentan con la potencialidad de situar trayectorias artísticas en un determinado tiempo y lugar respecto a circuitos artísticos colindantes, al tiempo que habilitan la comprensión de estos recorridos en una lógica progresiva: desde el momento de reconocerse como artista hasta un escenario de reconocimiento.

3.1.1. Howard Becker: mundos de arte, convenciones y carreras.

La aproximación sociológica propuesta por Howard Becker hacia el arte se centra en el concepto de “mundo de arte”, el cual es definido por el autor como *“la red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que caracterizan al*

mundo de arte” (Becker, 2008, p. 10). Becker se aleja de las perspectivas tradicionales de la sociología del arte que no dan especial importancia a las relaciones colaborativas entre artistas, técnicos, proveedores y público, configurando de este modo un abordaje que puede comprenderse como una sociología del trabajo artístico.

Becker en su libro “Mundos del arte” (2008) aplica este concepto para analizar desde distintas aristas fenómenos ocurridos en ambientes artísticos, y nos provee de algunas ideas útiles para aproximarnos al problema de investigación. Un concepto clave es el de convención, entendida como un conocimiento compartido sobre modos de hacer las cosas y que permite coordinar la actividad colaborativa una vez que están estandarizados. Las convenciones y el grado en que son conocidas por los artistas, sus colaboradores y el público delimitan la existencia de un determinado mundo de arte y los trabajos que se consideran como parte de él. Al mismo tiempo definen qué tipo de trabajo artístico es aceptable en la medida en que puede ser asimilado bajo sus términos, reconocen a sus autores como miembros del mundo de arte y les niega a otros la pertenencia a esa categoría. El término convención, además, puede aplicarse a distintos elementos que convergen en el trabajo artístico, es decir, hay convenciones respecto a los modos de publicación, a los modos de distribución o al lenguaje utilizado para referirse a las obras.

Las convenciones, entonces, son importantes para comprender la dinámica de los mundos de arte pues delimitan un mundo convencional de arte, y la adhesión o cuestionamiento que haya respecto a ellas determina la preservación del estado del mundo de arte, o bien cambios más o menos profundos en su interior. De hecho, los cambios revolucionarios que ocurren dentro de los mundos de arte provienen de innovaciones que trastocan los términos de cooperación y que, por lo tanto, logran desplazar a grupos que antes estaban integrados a la red colaborativa debido a que no se acoplan a estas formas nuevas de hacer las cosas, es decir, a las convenciones. En tanto las convenciones dan cuenta de acuerdos entre los miembros de un mundo de arte respecto de lo que valoran o no, cuando surge una innovación de este tipo, que rebate el consenso ya existente, por concomitancia, *“ataca la estética a la que ésta se encuentra relacionada. [...] El ataque a las creencias estéticas encarnadas en determinadas convenciones, por último, es un ataque a su sistema de estratificación existente.”* (Becker, 2008, pp. 342-343). Sin embargo, vale decir que no todas las innovaciones que aparecen son consideradas revoluciones o siquiera cambios, ya

que hay una deriva de la tradición que ocurre naturalmente y que no altera los patrones de actividad cooperativa preexistentes.

Otro aspecto abordado por Becker es el de la reputación dentro de los mundos de arte. En contra de lo que la teoría del arte considera el proceso mediante el cual nacen las reputaciones de los artistas o las obras, a saber, que los artistas que gozan de una gran reputación tendrían talentos extraños que les permiten realizar trabajos extraordinarios, Becker postula que las reputaciones se construyen y mantienen gracias a la actividad colaborativa, proceso que no puede obviar la incidencia de los juicios académicos que posicionan a ciertas obras como aceptables y cómo estos se traducen en las directrices que siguen los sistemas de distribución:

“Para que las reputaciones surjan y persistan, los críticos y los estetas deben establecer teorías del arte y criterios por los cuales pueda distinguirse e identificarse el buen arte, el gran arte. [...] El sistema de distribución se basa en esos juicios académicos para ratificar sus decisiones respecto de qué distribuir (y a qué precio). [...] Quienes participan del sistema de distribución contribuyen a conformar el trabajo mediante el establecimiento de las condiciones que deben cumplir los trabajos distribuibles.” (Becker, 2008, p. 397)

En definitiva, desde este punto de vista, las reputaciones dentro de un mundo de arte provienen de cómo se estiman los trabajos en relación con otros similares, para lo cual el conocimiento y adherencia a las convenciones resultan primordiales. Este modo en que se conforman las reputaciones se vincula, por cierto, a la perduración del renombre de una obra o artista a través del tiempo, dado que son aquellos trabajos cuyas características son asimilables según las convenciones del mundo de arte los que podrán tener una buena y persistente reputación. Según Becker, esta selección que se hace de los trabajos artísticos terminaría por condenar al olvido a aquellas producciones que no cumplen con los estándares de lo que es considerado arte.

Dentro del andamiaje conceptual de Howard Becker, la aproximación que elabora sobre los mundos de arte recurre a conceptos trabajados previamente en su famoso libro “Outsiders: hacia una sociología de la desviación” (2010), en el cual ya hacía énfasis en la importancia de comprender *“las convenciones y las etiquetas como algo relacional (entre grupos que*

detentan distintos tipos de estatus) y procesual (que funciona en términos de carrera)” (Becker, 2010, p. 10). Recurriendo a la experiencia de personas que consumen marihuana por placer, Becker profundiza sobre el carácter procesual y relacional del etiquetado y las convenciones al establecer una *“secuencia de cambios de experiencia y actitud que se produjeron en el individuo”* (Becker, 2010, p. 62) que lo llevaron a sostener dicho patrón de consumo. De esta forma ilustró cómo es posible apreciar estas experiencias como si fueran una carrera, en las que la relación que entablaron los individuos con las convenciones del medio y la forma en que enfrentaron el etiquetaje de su entorno son primordiales para su comprensión.

Estos conceptos trabajados por Becker son atinentes al problema de investigación en la medida en que, desde una perspectiva interaccionista, dan cuenta de que poner atención al establecimiento de relaciones cooperativas es fundamental para aproximarse a la actividad artística. El interés en una escena emergente, en la que además ha estado transitando un discurso político como el feminismo, hace necesario acudir a conceptos como convención pues contribuyen a aproximarnos a aquellos acuerdos establecidos que posiblemente son cuestionados, subvertidos, o bien, adoptados por quienes forman parte de este nuevo circuito. De este modo, ahondar en la relación que establecen las autoras de historieta con las convenciones del mundo convencional es un camino posible para dar cuenta de las estrategias que utilizan para hacerse parte de esta nueva escena, y el punto de vista desde el cual se sitúan para estimar sus propias carreras en términos de ingreso y consolidación. Particularmente, importa cómo esta relación que se establece con la convención, la cual posiblemente tendrá diversos matices, puede estar mediada por una mirada feminista sobre la actividad artística y de qué forma esta condiciona -o no- sus carreras artísticas.

3.1.2. El concepto de escena.

El concepto de escena comenzó a ser utilizado mayormente en contextos periodísticos a comienzos de la década de los '40 para describir los estilos de vida bohemios asociados al jazz. Más adelante, la palabra también sirvió a los mismos seguidores como un recurso para reconocerse colectivamente con identidades alternativas, y de esta manera distinguirse de lo mainstream (Bennett & Peterson, 2004).

A pesar de que fue en el inicio de la década de los '90 cuando empezó a emplearse en abordajes académicos de ambientes musicales, transformándose de esta manera en un modelo de investigación, el concepto de escena encuentra antecedentes directos en otros tales como “subcultura” y “comunidad”. Este último había sido aplicado en relación con la música para hacer referencia a que un vínculo compartido en torno a música producida localmente puede volverse una forma de articular el sentido de pertenencia a través de la yuxtaposición de música, identidad y lugar (Bennett, 2004). Por otro lado, el concepto acuñado por Dick Hebdige (2004), “subcultura”, fue empleado para abordar estilos juveniles o la apropiación y uso colectivo de la música. Sin embargo, “subcultura” ha sido un concepto criticado por ser considerado demasiado rígido al momento de dar cuenta de la relación entre estilos musicales y el origen de clase de quienes se los apropian (Bennett, 2004), al mismo tiempo que presume una adherencia irrestricta a una subcultura, asunción que en los contextos actuales donde las identidades son cada vez más fluidas e intercambiables, ha perdido asidero progresivamente. En este panorama se inserta la utilización académica de la perspectiva de las escenas musicales, es decir, en un intento por esquematizar la significancia sociocultural de la música en la vida cotidiana (Bennett, 2004).

En un inicio las aproximaciones se enfocaron en escenas locales, entendidas como conjuntos de productores, músicos y seguidores que se congregaban en un espacio físico determinado para compartir sus gustos musicales y reafirmar su sentido de pertenencia a dicho colectivo. En acercamientos posteriores se ha hecho énfasis en la apropiación de la música para conformar narrativas locales, todo esto gracias a los flujos de información facilitados por el desarrollo de internet. En ocasiones el acceso a producciones musicales foráneas deviene en un vínculo más estable con la escena de origen de aquellas piezas, para lo cual se acuñó el término “escena translocal” para denotar aquella relación entre escenas similares que se encuentran en distintos lugares. Asimismo, las redes de interacciones que realizan los seguidores de determinada escena han sido denominadas como “escenas virtuales”. Según Bennett (2004), algo que diferencia a las escenas locales de las virtuales, es que en estas últimas los seguidores son quienes controlan lo que sucede, de lo que se habla, lo que se comparte, etc., mientras que la dinámica de las escenas que están

vinculadas estrechamente con un territorio está determinada por las convocatorias presenciales como tocatas y ferias.

A la luz de lo desarrollado por esta perspectiva se estima que el concepto “escena” es pertinente para aproximarse al problema que guía la presente investigación. Es cierto que surgió y se ha desarrollado mayormente en torno a escenas musicales, sin embargo y tal como comenta Bennett, para quienes lo han ido refinando a través de su uso, es una construcción teórica que recurre a los conceptos de campo de Pierre Bourdieu y al mundo de arte de Becker. En consecuencia, entrega puntos de vista que hacen posible su empleo para un acercamiento sociológico a otros ambientes artísticos. En cuanto al caso de estudio que acá interesa, las observaciones que llevaron a la elaboración de los términos de “escena translocal” y “escena virtual” aparecen como ineludibles para dar cuenta de los movimientos que constituyen a la escena femenina de la historieta chilena, aunque introduciendo para el caso algunas acotaciones que esclarecen la necesidad de repensar, en cierto sentido, las distinciones que guían la esquematización de Bennett en “Music Scenes: local, translocal, and virtual” (2004).

La salvedad que más salta a la vista al intentar aplicar el concepto escena y sus variantes para este caso de estudio es que es necesario considerar los elementos que la definen simultáneamente como una escena local, translocal y virtual. Ciertamente la escena tiene un fuerte componente territorial al estar centrado el desarrollo de sus convocatorias presenciales, tales como ferias y encuentros, así como la misma proveniencia de las autoras, mayormente en Santiago de Chile (Mella, 2020). Al mismo tiempo, el uso cada vez más extendido de las plataformas digitales para la difusión de material artístico ha cambiado radicalmente lo que Bennett observaba en las escenas virtuales de hace 15 años, que eran básicamente conversaciones virtuales entre seguidores en las salas de chat de foros dedicados al tema, lo que llevó a Bennet a concluir que las escenas virtuales estaban controladas por el público, más que por los mismos artistas. En la actualidad, la aproximación a escenas virtuales es tanto más compleja por cuanto los canales digitales se han constituido como elementos centrales en la interacción que establecen los artistas con su público, a su vez que han cambiado la forma en que los fanáticos se congregan en torno a sus gustos compartidos. Sumado a lo anterior, para el caso de la escena femenina de historieta el solo acceso a estas herramientas ha sido condición para la aparición de una

cantidad importante de creadoras que se definen como ilustradoras, comiqueras, dibujantes o artistas. Otra de las consecuencias del uso extendido de redes sociales y plataformas digitales, es que las escenas geográficamente distantes encuentran allí canales para identificarse e interactuar ya sea a través de la misma red u organizando convocatorias presenciales.

Es necesario en este punto, además, puntualizar las razones por las que en la formulación del problema de investigación se optó por utilizar los términos convención y escena. Como ya se notó previamente, el concepto de escena se alimenta de las nociones de campo de Bourdieu y de mundo de arte de Becker, por lo que convendría partir por hacer la relación entre los tres conceptos. Si nos propusiéramos establecer alguna relación entre estas formulaciones teóricas, podría ser aceptable señalar que las tres hacen referencia a la importancia de la asignación de etiquetas o incorporación de ciertas disposiciones para formar parte y mantener la integración dentro de un determinado espacio social. En el caso del planteamiento de Becker, es la adhesión a las convenciones lo que define el grado de integración de una persona a un mundo de arte. Para Bennett, la apropiación de un algún recurso cultural para hacerlo parte de un determinado estilo de vida define la distinción colectiva que hacen los miembros de una escena y es la base de su sentido de pertenencia. Por último, para Bourdieu (1995a), la incorporación de un determinado habitus es condición de existencia y reproducción del campo de fuerzas.

Ahora bien, la opción de utilizar conceptos de enfoques combinados, convención y escena, obedece, por un lado, a que este último se ajusta al interés por definir a un conjunto de artistas cuyas carreras artísticas se inscriben en un determinado contexto, más que al de identificar minuciosamente redes de trabajo colaborativo para lo cual sería ideal la idea de mundo de arte, y más que al de definir los límites de un campo artístico, tal como lo entiende Bourdieu (1995b, 1995c), considerando además que la exigencia empírica que ello supondría para una indagación exploratoria como la que aquí se presenta sería desmesurada. Por último, el uso de convención resulta más pertinente que la de estilo de vida en la medida en que esta última parece hacer referencia principalmente al nivel de la acción social, mientras que el primero es lo suficientemente flexible como para recurrir a él para acceder al problema de investigación desde un nivel discursivo, lo cual además es coherente con la estrategia metodológica escogida para la producción de información.

3.2. Feminismo contemporáneo

El feminismo en tanto movimiento político cuenta con dos momentos históricos reconocibles, siendo el primero de ellos el denominado “feminismo moderno”, situado desde mediados del siglo XIX hasta mitad del siglo XX (Gutiérrez & Luengo, 2011). Este momento se caracterizó por la preocupación de ampliar los derechos legales, políticos y laborales de las mujeres; todo ello enmarcado en un proceso de inserción de la mujer en el ámbito público, especialmente en las instituciones educacionales y el trabajo asalariado. Para el caso de América Latina, las primeras décadas del siglo XX estuvieron marcadas por el surgimiento de grupos de mujeres que, aunque reconocían la universalidad de la opresión de las mujeres (Kirkwood, 1986), realizaron la reivindicación de los derechos civiles circunscribiendo la identidad femenina al terreno doméstico (Araya, 2006).

Los planteamientos de Simone De Beauvoir abrieron camino hacia la complejización de la teoría feminista contemporánea, entendiéndola como aquella producida desde la década de los '60, y que se propuso traspasar el foco desde las mujeres como seres incompletos hacia las condiciones que generan las desigualdades sexuales de las cuales su experiencia es producto (Izquierdo citada en Osborne & Molina, 2008).

Kate Millet, en su libro “Política sexual” (1969) se propuso abordar la relación entre los sexos como una relación de poder y, en consecuencia, política. Para ello construye una teoría sobre el patriarcado, entendido este como “*una estructura de poder arcaica y universal que regula las relaciones entre hombres y mujeres colocando a éstas en posiciones de inferioridad y sumisión, asignándoles los rasgos y características de los oprimidos [...] y ejerciendo una suerte de «colonización interior» de modo que este dominio resulte imperceptible*” (Molina, citada en Osborne & Molina, 2008). Desde esta perspectiva, el carácter patriarcal de las sociedades se devela como una necesidad estructural, cuyas condiciones es imperioso identificar.

En 1975, Gayle Rubin formuló una crítica a Millet a través del concepto sistema sexo-género. Para Rubin, el concepto patriarcado correría el riesgo de ser ahistórico en tanto asumiría la inevitabilidad de la dominación patriarcal y no pondría atención a las formas específicas y empíricas en que cada sociedad la reproducen. La misma Rubin, años más tarde, precisaría que es necesario separar analíticamente la sexualidad (o el deseo) de los

sistemas de sexo-género, pues las prácticas sexuales también están cargadas de significados socialmente construidos y entrarían en relaciones jerárquicas donde se castigan unas y se aceptan otras (Osborne & Molina, 2008). Esta precisión habría sido profundizada por Judith Butler al cuestionar la identidad de género como el fundamento del movimiento feminista.

En línea con Rubin, Butler advierte que la teoría feminista hasta ese entonces había asumido la oposición binaria entre sexo y género como aquella que contrapone las diferencias biológicas a los significados culturales que se les son asignados, dejando la corporalidad como un terreno neutro y pasivo, una realidad pre-existente. Sus planteamientos, herederos del posestructuralismo, cuestionan la validez de esta dicotomía puesto que el sexo, asumido hasta entonces como lo natural e inmutable, sería un constructo actuado performativamente, y el género el medio discursivo mediante el cual el sexo es determinado como naturaleza predeterminada. Si el sexo es una construcción y, por consiguiente, es posible también deconstruirlo, entonces el fundamento de la construcción de identidades genéricas que asociaba lo femenino y lo masculino a las diferencias sexuales también se tambalea. El heterosexismo subyacente a estos supuestos sobre los que se había abordado las relaciones e identidades de género torna impensables e inhabitables aquellas experiencias que no adscriben a ninguno de los dos polos (femenino/masculino), tales como la transexualidad o la intersexualidad (Martínez, 2015). Para Butler, impugnar la categoría sexo sería indispensable para abordarlas y establecer diversas formas de existencia que se desmarquen del binarismo.

Los planteamientos de Butler se insertan en una época donde la diversidad de interpretaciones sobre el género y el feminismo estimuló la aparición de diversas corrientes de pensamiento. Este proceso, llamado por algunas postfeminismo, albergó una variedad de puntos de vistas que se designaron como feminismo lesbiano, psicoanalítico, postmodernista, ecofeminismo, ciberfeminismo, feminismo de la diferencia, institucional, entre otros (Gutiérrez & Luengo, 2011). De modo que en la actualidad parece más acertado hablar de feminismos en plural, que del feminismo como un movimiento homogéneo.

Es también imprescindible tener en cuenta que en los últimos 40 años la interacción entre el feminismo y el neoliberalismo ha marcado significativamente la dinámica de diferenciación dentro del movimiento. Aunque las políticas neoliberales se han instalado en distintas

latitudes, resulta indispensable considerar las especificidades históricas que presentan en América Latina y específicamente en Chile. En este sentido, Verónica Schild (2016), haciendo una revisión crítica de las ideas de Nancy Fraser, da cuenta de la instalación de un “feminismo de lo posible” en la región en las últimas tres décadas que enlaza una visión liberal de feminismo con una agenda de democratización cautelosa. Bajo el neoliberalismo, el concepto de autonomía material y psicológica empleado por los feminismos latinoamericanos de los ’70 y ’80, es integrado a los programas sociales desplegados por los Estados y organismos internacionales. Esta dinámica resultaría, por un lado, en la burocratización de un segmento de mujeres que contaban con herramientas técnicas, y por otro, la responsabilización de las mujeres ya precarizadas por su bienestar y el de sus familias, todo en nombre de un empoderamiento femenino entendido desde las lógicas del mercado (Schild, 2016).

Para el caso chileno, vale decir que la distinción entre feministas y políticas que Julieta Kirkwood dentro del movimiento ya desde la época de la lucha por conseguir el voto femenino, se profundiza en este contexto y se expresa, desde la transición a la democracia, en la incorporación de algunas mujeres organizadas en dictadura al Servicio Nacional de la Mujer y ONGs, mientras que otros sectores quedaron repartidos en coordinadoras, grupos de estudios de género, colectivos o medios de comunicación alternativos (Ríos et al., 2003).

3.3. La historieta en la cultura popular

El ingreso de la historieta a la cultura de la entretención se explica principalmente por dos factores: la aparición y masificación de la imprenta en el mundo occidental en un período histórico donde la presencia de las clases subalternas en la vida pública iba en aumento. Este potencial público receptor de productos culturales y la posibilidad de la reproducción en serie configuró una red de condicionamientos ineludibles que opera sobre los hechos culturales, y que Umberto Eco (1984) denominó industria cultural.

La introducción de dibujos en los periódicos norteamericanos despertó el interés del público por las caricaturas de tinte político que comenzaron a ser publicadas diariamente en el contexto de la Guerra de Secesión (Inge, 1990). Rápidamente muchos periódicos comenzaron a incluirlas en sus números, conformándose así una escena artística en torno a ellas y un terreno de competencia entre los medios. El gran éxito de las tiras de cómic se

debió a que tenían el efecto de amenizar el formato de diario hasta entonces conocido haciéndolo atractivo para un público más amplio. Asimismo, esta notoriedad alcanzada fue el puntapié para la creación de otros productos comercializables como las reimpressiones de las tiras más exitosas y, más adelante en la década de 1930, los libros de cómic (Inge, 1990).

Es precisamente la década de 1930 el punto que se considera como el inicio de la gran industria del cómic en Estados Unidos pues la creciente demanda por historietas atrajo a emprendedores a apostar por hacerse un espacio en este mercado. Ícono de este tremendo auge fue Superman, cuyas aventuras publicadas por primera vez en junio de 1938 en Action Comics, marcaron la pauta temática para buena parte de los cómics hechos en la década de los '40. Asimismo, la explotación del género dio paso a la creación de distintos tipos de super héroes, tales como Batman o Spiderman (Inge, 1990), o incluso la aparición de super heroínas. A pesar de la cantidad de personajes, se mantenía la fórmula que les otorgaba su éxito y que constituye su vínculo con el folclor heroico occidental, que en otra época hacía referencia a la épica y sociedades salvajes. A través de estos super héroes este imaginario se actualiza aludiendo a una sociedad urbana, donde la industrialización habría sembrado las amenazas del crimen organizado, pobreza y alienación (Inge, 1990, pp. 141–142).

En este contexto, EC Comics fue la única editorial que apostó por desarrollar temáticas distintas como el terror a principios de la década de los '50, representando una posible evolución del medio al abrir nuevas posibilidades creativas, tanto en lo narrativo como en lo gráfico. Lamentablemente, estos cómics fueron censurados por la Magazine Association of America, acción que tuvo como objetivo “*neutralizar los comic books como fuente de cualquier subversión, de cualquier vanguardia o sector que protestase contra el status quo, de congelar la forma en un momento histórico dado y con una vara moral rígida*” (Gandolfo, 2009, p. 50). Luego de esto, en la industria volvieron a predominar las historias de superhéroes, incluso luego del intento de innovación de Stan Lee y Jack Kirby en Atlas Comics (más adelante Marvel) al complejizar los personajes típicos unidimensionales y predecibles. A pesar de ello, ya en los '70, Marvel dejó atrás su período de vanguardia y seguiría apegada a fórmula que ellos mismos habían creado

Este era el estado de la industria del cómic norteamericano cuando emergió el cómic⁷ underground, escena asentada principalmente en San Francisco y Nueva York. Los artistas del underground se apropiaron del formato de la industria mainstream, el libro de cómic, y lo resignificaron al invertir las reglas de ese sector del campo ante el cual se rebelaban. Las ansias por la libertad creativa que tenían los comiqueros independientes los llevó a aumentar los niveles de sexo y drogas en sus trabajos (Gandolfo, 2009). Al igual como pasó con EC Comics, su circulación se vio afectada por regulaciones externas: esta vez la Corte Suprema de Estados Unidos estipuló que cada Estado aplicaría estándares locales para la pornografía. Dado que los puntos de venta de las publicaciones independientes eran pequeños y medianos negocios con capitales reducidos, sus dueños no se arriesgaron y hubo una estrepitosa disminución en las ventas.

La existencia del underground no se extendió por demasiados años; las peleas internas, las críticas de grupos de artistas mujeres hacia la objetivación de la mujer en la escena y, sobre todo, la inexistencia de una estructura sólida que les permitiera hacer frente a las medidas de la Corte Suprema terminó por diluirla (Gandolfo, 2009). A pesar de ello, dejó importantes aprendizajes para los autores de comics alternativos. En primer lugar, demostraron que era factible hacer y publicar cómics fuera de la gran industria dando paso a la propiedad autorial, base del ascenso de los comics alternativos.

Por otro lado, la libertad creativa que garantizaba este circuito aseguró un espacio para la manifestación de posiciones políticas subversivas que no habrían tenido espacio de otra manera en el mundo de la historieta (Hatfield, citado en Gandolfo, 2009), así como para la utilización del cómic como medio de autoexpresión, abriendo camino para el desarrollo de la autoexploración como una nueva forma de narrativa gráfica que, por lo demás, se volvió dominante dentro del mundo del cómic. En suma, el underground supuso un giro desde la producción de comics orientada exclusivamente por principios comerciales hacia una forma de expresión política y experimentación artística (Chute, 2012).

De modo que los aprendizajes que se pueden asociar a la existencia del comix underground conformaron un terreno fértil para la irrupción del feminismo en el campo de las historietas.

⁷ Los artistas del underground cambiaron de la “c” final por una “x” con el objetivo de evidenciar que los cómics contenían material adulto explícito, y para diferenciarse literalmente de la industria masiva (Gandolfo, 2009).

La posibilidad de transmitir mensajes y representaciones que no habrían encontrado espacio o permiso para circular en el mercado masivo permitió a las autoras utilizar el medio del cómic para la auto representación.

3.4. Historieta y feminismo

Dar cuenta de la aparición y características de la escena underground del cómic norteamericano toma especial relevancia si es que se pone en relación con la producción femenina debido a que fue el primer espacio donde autoras mujeres utilizaron el cómic como medio de expresión personal. Hillary Chute (2012), menciona que la presencia de mujeres en el campo de cómic antes de la aparición del underground se concentraba en producciones que enfatizaban los roles tradicionales de género, tales como las historietas románticas o aquellas dirigidas a jóvenes adolescentes. Atraídas por la honestidad con la que los autores podían narrar sus historias, dada la libertad creativa con la que contaban al estar al margen de la industria masiva, ya en la década de los '70 las autoras norteamericanas se concentraron en la escena independiente.

A pesar de que se hicieron parte del circuito, fueron críticas del tinte machista de muchos de los títulos publicados (Robbins, citada en Chute, 2012), estando su crítica feminista influenciada por la segunda ola del feminismo, cuyas activistas se encontraban interpelando de forma paralela la misoginia de la New Left. Fue entonces cuando se organizaron en tanto historietistas mujeres y comenzaron a publicar revistas y libros de cómics hechos por mujeres. Chute (2012) destaca *Wimmen's Comix*, publicada en 1972, puesto que se mantuvo en circulación hasta 1992 y porque desde su primer volumen se pudo reconocer el carácter autobiográfico que ha marcado la producción femenina de narrativa gráfica de ahí en adelante.

Al igual que otros autores inspirados por el trabajo de Justin Green, las historietistas incluyeron contenido sexual explícito en sus narrativas autobiográficas, lo cual les permitió mostrar sexualidades no normativas y, de esta forma, sintonizar con las preocupaciones del feminismo respecto a la personificación y representación de las mujeres. Así fue como el elemento autobiográfico se convirtió en un rasgo distintivo del cómic hecho por mujeres, no solo de las norteamericanas sino también de las europeas y latinoamericanas.

En España el surgimiento del cómic feminista encuentra algunas similitudes con lo ocurrido en Estados Unidos, ya que fue también en la década de los '70 cuando aparecen una mayor cantidad de autoras que rompieron con las temáticas y representaciones típicas de las historietas españolas (Almerini, 2017). A pesar de esta coincidencia temporal, es importante tener en cuenta que en España el desarrollo del cómic estuvo fuertemente influenciado por los propósitos que les infundió el franquismo, período en el que se remarcaron los estereotipos transmitidos en las revistas infantiles llegando incluso a crearse revistas separadas por género. Terminada la dictadura de Franco en 1975 y en concordancia con los temas que la contingencia relevaba, las historietas se diversificaron y aparecieron títulos dirigidos a un público adulto. En este contexto, el underground español que había pasado sus primeros años en clandestinidad, comenzó a exhibir una representación distinta del sujeto femenino, esta vez haciéndolo un personajes más activo y libre sexualmente. Sin embargo, en estas historietas hechas por autores hombres, *“la nueva mujer emancipada es muchas veces ridiculizada y se le desactiva su fuerza política a través de lo caricaturesco o la sumisión erótica”* (Almerini, 2017, p. 217).

Así las cosas, no fue hasta la década de los ochenta que se visibilizarían a través del cómic las opresiones patriarcales que pesan sobre las mujeres, de la mano de autoras como Marika, Montserrat Clavé, Nuria Pompeia, entre varias más. Almerini (2017) destaca el uso de recursos autobiográficos para denunciar la violencia ejercida sobre las mujeres en el espacio doméstico, el cual anteriormente aparecía como un espacio idílico al cual estaba destinada. Azuzena Monge (2016), por su lado, señala que además de tener este rol de denuncia y crítica, contribuyeron al debilitamiento de las revistas femeninas populares durante el franquismo al impulsar la publicación de cómics de autor durante la época de Transición. No obstante la trascendencia que tuvo en la escena de cómic española el surgimiento de estas publicaciones, en la actualidad las comiqueras españolas que han logrado tener presencia se inclinarían más por explorar otros temas sin tener necesariamente un discurso feminista (Monge, 2016).

De hecho, el trabajo de la argentina Maitena tuvo un carácter inaugural en cuanto a la presencia de autoras mujeres en el cómic latinoamericano. Su éxito a finales de la década de los 90 y comienzos del 2000, tanto en América Latina como en Europa, resulta inusual si es que tomamos en cuenta el limitado alcance que habían logrado tener otras autoras en ese

entonces (Pérez-Sánchez, 2011). A pesar de este arrollador éxito que ha tenido Maitena a nivel internacional, según la investigadora el interés académico no ha sido demasiado en comparación con la gran cantidad de publicaciones que se le han dedicado en medios escritos masivos. Para Pérez-Sánchez, la utilización de los estereotipos en la obra de Maitena respondería a un guiño de complicidad con su público en tanto habría un entendimiento tácito sobre su carácter paródico, y de ahí se desprendería la posibilidad desarmar aquellos patrones de comportamiento. Por otro lado, Cynthia Tompkins (citada por Pérez-Sánchez, 2011) reconoce en la obra de Maitena algunos puntos de vista coincidentes con el feminismo liberal y algunas ambivalencias respecto al feminismo radical y al feminismo postradical. En este sentido es que estima que la autora logra plasmar la variedad de posturas feministas de las argentinas.

IV. Marco metodológico

4.1. Tipo de diseño

El saber cualitativo se entiende como aquel que tiene relación con las significaciones y sentidos de los sujetos investigados y que, por lo tanto, *“asume el postulado de subjetividad -como condición y modalidad constituyente del objeto, que observa desde sus propias distinciones y esquemas cognitivos y morales”* (Ibañez, 2006, pág. 21).

De esta forma, mediante el abordaje cualitativo de los objetos de estudio, lo que se busca es la emergencia del orden de los sentidos, como estructura de significación articulada desde una perspectiva específica, que es la propia de los sujetos investigados (Ibañez, 2006). De modo que la perspectiva cualitativa se constituye como un abordaje comprensivo e interpretativo de la realidad social, cuya centralidad son los elementos subjetivos e intersubjetivos de los fenómenos sociales; además de contar con el lenguaje como principal medio de acceso a dichos elementos, y la posición de quien investiga como condición del conocimiento (Fernández, 2006).

En sintonía con lo señalado por Roberto Fernández cabe mencionar que, además de caracterizar esta investigación como cualitativa, se tiene en cuenta que ésta tendrá como consecuencia un carácter interpretativo. Esto debido a que se busca acceder a relatos autobiográficos, para cuyo análisis se asume la capacidad de los sujetos de construir su propia trama y de situarse en su contexto social presente, para desde ahí reconstruir desde el pasado

y proyectar hacia el futuro su propia historia. Esta consideración es acorde a lo que plantea Fernández respecto a la interpretación en las investigaciones cualitativas, la cual se presenta *“como una interpretación de interpretaciones, en la medida en que recoge los los diversos actores sociales que participan en la construcción de su propia realidad social”* (Fernández, 2006, p. 9).

De la misma forma, el abordaje interpretativo de los fenómenos sociales hace necesario el reconocimiento de la importancia de la posición e intereses de quien investiga, en tanto el conocimiento buscado y producido en la indagación será siempre situado. En consecuencia, es relevante notar que los intereses que movilizaron el planteamiento de esta investigación como los recursos disponibles para su realización están condicionados por la posición en el campo social y académico específico de quien escribe.

4.2. Técnica de producción de información

Los intereses investigativos y los recursos disponibles no solamente son relevantes para tener en cuenta al momento de caracterizar el diseño como uno de tipo interpretativo, sino que también son cruciales para decidir la técnica de producción de información. En este sentido, las motivaciones para optar por la realización de entrevistas en profundidad que señalan Taylor y Bogdan (1987) son atinentes a la presente investigación: la relativa claridad y definición de los intereses de investigación, las limitaciones de tiempo, el objetivo de comprender experiencias subjetivas, la necesidad de llegar a más de un escenario o persona y el hecho de que estos no sean accesibles de otra manera.

Cabe señalar que en una etapa exploratoria se realizó observación participante y no-participante en ferias y talleres de ilustración, revisión de archivos y plataformas digitales (conversatorios, podcasts y redes sociales), además de entrevistas exploratorias o conversacionales con algunas ilustradoras con el fin de precisar los objetivos de investigación, los cuales gravitaron justamente en las experiencias subjetivas de las autoras de narrativa gráfica. El mismo ejercicio de perfilar el interés investigativo desembocó en la necesidad de poder llegar a circuitos distintos, por lo que difícilmente la variedad de perfiles a los que se pretende abordar se encontrará en un mismo espacio.

Las entrevistas en profundidad implican la producción de información cualitativa, verbal y no verbal, mediante el establecimiento de una interacción entre quien investiga y la persona

entrevistada. La noción de profundidad asociada a esta técnica se refiere a que propicia la elaboración de respuestas en los propios términos de quien responde a través de un acercamiento gradual a sus significados y representaciones. De esta forma, creando un ambiente de escucha y empatía, el investigador puede acceder a las definiciones, perspectivas y escalas de valoraciones propias del entrevistado (Gaínza, 2006).

A causa de la pandemia global por el COVID-19 es necesario precisar que las entrevistas serán realizadas a través de videollamadas con el objetivo de resguardar la seguridad de todas las personas involucradas. Las entrevistas en profundidad en línea se diferencian de las presenciales en dos aspectos principales: el rol facilitador que tiene la tecnología para establecer una interacción en tiempo real, y la manera en que el entrevistador establece una relación con el entrevistado (Lupton, 2020). La posibilidad de interactuar en tiempo real con personas que están geográficamente lejos es una de las principales ventajas de la realización de entrevistas mediante videollamadas, tanto por el ahorro de recursos que significaría para ambas partes movilizarse hacia un punto de encuentro como por la posibilidad de establecer una conversación fluida que permita la elaboración de preguntas o aclaraciones a propósito del mismo diálogo (James & Busher, 2016), además de poder responder al lenguaje no verbal de la contraparte (Archibald et al., 2019). Por otro lado, por estar mediada la conversación por herramientas tecnológicas, un desafío a tener en cuenta es hacer el mayor esfuerzo posible para reducir problemas técnicos, de accesibilidad o de manejo de los recursos digitales que se utilizarán. Para ello, resulta indispensable testear previamente la plataforma escogida (Lupton, 2020) y hacer llegar al entrevistado instrucciones para solucionar los posibles problemas que pueda experimentar en caso de que no tenga un manejo acabado de la herramienta (Archibald et al., 2019).

Finalmente, las formas de aproximación los entrevistados que se deben poner en práctica pueden ser una debilidad o un beneficio en el caso de las entrevistas en línea. A diferencia de las entrevistas cara a cara, y en caso de no haber establecido un contacto previo con el entrevistado, quien investiga debe presentarse y generar confianza mediante un texto escrito (James & Busher, 2016), por lo tanto, se debe poner especial cuidado en la redacción y tono del mensaje con el que se aborda por primera vez a un potencial informante.

4.3. Análisis de información

En lo que respecta a las técnicas de análisis de información, la estrategia escogida para ello es el análisis cualitativo de contenido, el cual se define, en general, como una técnica que combina intrínsecamente la observación y la producción de datos, cuyo objetivo es realizar inferencias respecto a la comunicación simbólica o mensaje de los datos y que refieren a fenómenos distintos a los explícitamente expresados (Andréu, 2002).

Si bien esta técnica de análisis tiene su origen en contribuciones de la lingüística computacional, sus utilidades han sido aplicadas al lenguaje humano (Pretto, 2011), definiendo su especificidad, respecto a otras técnicas abocadas al análisis textual, por el hecho de que se centra en el proceso comunicación entre el texto y su contexto (Andréu, 2002). El sentido del texto surge y se organiza en la relación recursivamente reflexiva que se establece entre el sujeto productor del texto y a quienes va dirigido. El contexto es lo que rodea dicha situación, es decir, *“la modulación que impone [al sujeto] (...), no sólo su intención individual básica en la situación en que se halla, sino también las características que ese sujeto atribuye a otros”* (Navarro & Díaz, 1994, p. 183). En efecto, el contenido se define no como *“algo que estaría localizado dentro del texto en cuanto tal, sino fuera de él, en un plano distinto en relación con el cual el texto define y revela su sentido”* (Navarro & Díaz, 1994, p. 179). En otras palabras, podría decirse que el análisis de contenido, en tanto una técnica aplicada al análisis cualitativo, pone atención en la emergencia del sentido implícito en el texto, poniéndolo en relación con su contexto de producción y circulación.

4.4. Selección de informantes

Debido a que el diseño tiene un enfoque cualitativo y la técnica de producción de información escogida es la entrevista en profundidad, la elección de las personas entrevistadas se hará por un muestreo teórico, es decir, que estará guiada más por el potencial de cada caso de informar sobre los intereses investigativos que por la cantidad de entrevistas a realizar (Taylor & Bogdan, 1987).

Ya que se pretende establecer una comparación entre circuitos dentro de la escena de la narrativa gráfica femenina en Chile, es necesario asegurar en el muestreo la presencia de informantes de ambos ambientes. Fue a través del trabajo de campo exploratorio y de la revisión del Catálogo de Mujeres en la Historieta en Chile (Lavín et al., 2021) que se

seleccionaron autoras que cumplieran con las características buscadas, tanto en términos de tipo de publicación como de subgéneros escogidos.

Entre abril y junio del 2021 se realizaron doce entrevistas individuales en profundidad; cinco fueron a autoras editadas y siete a autoras independientes.

V. Análisis de resultados

5.1. Procesos de identificación con categoría sociales

5.1.1. Identificación como artista

La gran mayoría de las historietistas entrevistadas declararon identificarse a sí mismas como artistas, pero al mismo tiempo en sus discursos aparecieron otras categorías tales como “dibujante”, “comiquera” y “artista de historietas”. En algunos casos el identificarse artista resultó excluyente con definirse con alguna de las otras etiquetas, mientras que para otras estas denominaciones no entran en conflicto dentro de su narrativa.

“Yo me autoproclamo artista, y lo discuto mucho cuando me lo pelean, pero creo que sí tengo como... esas cosas que pa mí son ese concepto. O sea, sí tengo un papel como comiquera, o sea tengo un cómic, más allá de que sea publicado o no, tengo constancia en el arte”. M., editada.⁸

“Pero el hacer arte, el demorararte haciendo una obra en verdad, estar horas haciendo una obra, eso está en la calle, ella [Avelina Lésper] dice, eso está en los grafitis, cuando tú ves a otros artistas que sí se demoran haciendo arte, pero no se pueden considerar artistas porque no están en los museos. Porque los grafitis lo hacen grafiteros, no lo hacen artistas, entonces también. Y los cómics, pucha, también. Yo me considero comiquera, no soy una artista en sí, obviamente que pertenezco como a las artes visuales, pero en sí mi arte tampoco podría estar en un museo”. H., editada.

La reflexión en torno al identificarse como artista recurrentemente trae aparejada una referencia a la definición del ser artista proveniente del mundo académico, frente a la cual

⁸ Las citas a las entrevistas se compartirán resguardando la identidad de las autoras. Se utilizarán iniciales que no coinciden con sus nombres de pila reales, y se anonimizarán mediante el uso de “[--]” los nombres de personas o historietas que potencialmente puedan revelar información sobre la identidad de la informante.

existe una posición crítica y que es no exclusiva de quienes pasaron por la carrera de Artes Visuales en la universidad. El mundo académico del arte es caracterizado como un espacio altamente elitista y pretencioso, por lo que ser considerado artista allí significa adscribir a dinámicas que reproducen dichas particularidades. En consecuencia, cuando se menciona la existencia del mundo académico se hace para distinguir identificarse artista en tanto lo define ese mundo, versus una definición personal.

“¿Qué me pasa con la palabra artista? oh, ha sido como bien complicada esa palabra porque, como te dije, entré a estudiar artes y no me gustaba nada lo que veía po, o sea... tampoco me gustaba mucho el ambiente artístico de la ciudad, como que sí conocí gente muy bacán, hice muy buenos amigos, pero... pero también de repente era como aguafiestas yo, no sé, o como un poco amargada. Es que como que no, no, no me calzaba el hecho de tener una apariencia... de como intentar caer bien [...] Tenís que ir a ciertos lugares, tenís que juntarte con cierta gente, tienes que hablar de cierta forma”. A., independiente.

“Desde niña decía “quiero ser artista”. Entonces siento que hay que reapropiarse y resignificar la palabra artista, porque el arte es oficio, no es pura teoría, no es pura voladura, no son puros cuicos, porque el arte tiene que llegar a todos lados. [...] Mira, siendo bien honesta, a mí me vale un comino las galerías. Cuando estudié arte me harté de todo ese mundo de gente pretenciosa, de gente traicionera que son capaces de vender a la mamá por tener un espacio, así como en la elite del arte. Entonces no, pa mí el arte, el arte verdadero se da en las calles, en las poblas, se da en los centros culturales, se da en el underground”. T., independiente.

Las definiciones personales que tienen las historietistas de lo que es ser artista, entonces, se alejan de los circuitos académicos y relevan otros aspectos tales como la práctica constante de un oficio y con una visión espiritual o esencialista de lo que es ser artista. En cuanto a la definición del arte como oficio, y en consecuencia el artista como artesano, aparece estrechamente vinculada con el manejo de una técnica y el cultivo de ella mediante el trabajo constante.

“Me gusta [la categoría de artista] pero desde un sentido como de... de oficio ¿cachai? Si se me dice artista se reconoce que soy artesana y que practico un

oficio, no que soy un sujeto como que pertenece a la academia del arte y que tiene que ser como adorado y alabado, una hueá así, no. Sino que soy artista porque... de la técnica, porque tengo un oficio, soy una artesana". L., independiente.

"Cualquier persona que me conoce bien sabe que el arte, el dibujo, es algo fundamental como dentro de mí, y también siento que le he puesto trabajo a poder ser, como definirme como artista. Aunque sé que la palabra que a veces tiene una connotación medio pomposa, pero pa mí no es tan así, es como nada po, es parte de un oficio también". J., independiente.

Cabe destacar en este punto que las entrevistadas que pasaron por una carrera artística universitaria rescatan de eso la adquisición de técnicas artísticas. De forma similar, las entrevistadas que han asistido a talleres de historieta, o que de alguna manera se autoformaron al respecto⁹, relevan esa dimensión como algo importante; un primer acercamiento o la profundización en la técnica de la historieta es un momento que para varias marcan el paso de hacer dibujos "sin intención" a realizar historietas. Por lo tanto, es coherente con ello que la definición de artista de varias de ellas esté fuertemente asociada con aprender y perfeccionar un oficio.

Por último, y de forma más transversal, el ser artista se asocia con la idea de un destino compartido por quienes no pueden ser otra cosa que artista. El considerarse artista desde este punto de vista conlleva, por una parte, aceptarse como artista y, al mismo tiempo, una forma de vida que sea compatible con la práctica artística. Esto último tiene una serie de implicancias en tanto tener un estilo de vida que sea compatible con la creación de historietas, al menos en Chile, significa tener otras actividades laborales que permitan tener un ingreso económico y así sostener los tiempos que ellas mismas se dan para la práctica artística.

"Entonces pensando en lo que yo he hecho, como decía, en lo que yo soy, desde hace muchos años, porque yo de repente igual entro en conflicto porque digo: "pucha, debí haber estudiado..."", no sé, por decir que trabajo social, que era una

⁹ Es importante mencionar que, en base a las entrevistas realizadas, es posible afirmar que Chile las instancias más formales para formarse en relación con la historieta son las que se ofrecen en los programas orientados a la ilustración. La mayoría de las entrevistadas, sin embargo, no tuvieron esa formación y asistieron a talleres impartidos de forma independiente por otros/as historietistas.

cuestión que yo pensé haber estudiado porque me daba más estabilidad, un trabajo fijo, quizá podría estar postulando a comprar un departamento ¿cachai? como cosas así. Pero después digo: “pero yo desde que soy niña me gustaba pintar, me gustaba sacar fotos, me gustaba escribir cuentos, entonces ¿cuál es mi lugar en el mundo? ¿quién soy? Y la verdad es que sí, yo creo que soy artista” A., editada.

“Llevo 12 años haciendo arte o más. y cada vez que he querido renunciar y cada vez que he querido salir de todo esto, vuelvo, porque intrínsecamente yo nací para esto”. M., editada.

“En general mi vida se basa en trabajar para pagar por mi libertad. Entonces hay años en los que yo trabajo mucho o muchas cosas distintas, en retail y de profe. [...] Estoy juntando plata, así como full y luego puedo tener, ponte tú, un año donde trabaje algunos días, o uno, en un colegio un día, y ahí son cien lucas. Y lo junto con lo que ahorré y lo que voy vendiendo, entonces tengo mucho tiempo de ocio para crear, y ahí voy editando las revistas, haciendo historietas”. L., independiente.

En efecto, lo que Howard Becker conceptualiza como artesanos artistas se ajusta bastante a lo observado en las autoras entrevistadas puesto que en la conceptualización que realizan sobre el ser artista conviven el imaginario asociado a la singularidad artística, y otro vinculado a la realización de un oficio. Esta dualidad podría interpretarse como la acepción, dentro del oficio de historietista, de criterios estéticos como el virtuosismo y la belleza pues se estima el manejo acabado de técnicas y materiales como un aspecto relevante al momento de reconocerse como artista, al tiempo que identifican la expresión de pensamientos y estados internos como una motivación primaria para hacer historietas. Estos dos últimos elementos, junto con la independencia que relevan al momento de manifestarse a través de su trabajo, son característicos de la definición convencional de arte, y para el caso de estudio coexisten en la apreciación que hacen las autoras de sus prácticas.

5.1.2. Identificación como mujer feminista

La idea que se tiene del feminismo se presenta, en general, como una visión de mundo que en algunos casos se conceptualiza como una postura política e ideológica. Quienes lo adjetivan de esta última forma, se identifican específicamente con el feminismo interseccional y lo asocian con la experiencia de ser migrante o su pertenencia a la

diversidad sexual. Es llamativo, además, que las autoras que adhieren de forma explícita al feminismo interseccional tienen trayectorias más estrechamente ligadas a organizaciones activistas feministas o de otro tipo.

“Para mi ser feminista es una postura política e ideológica, primero que todo. No tiene que ver ni con modas ni con sororidad como a ciegas [...]. Por otro lado, yo también soy una mujer migrante, que eso me ha traído otras reflexiones que son super potentes, porque además nosotros, o sea nosotras como chilenas, chilenes tenemos también una postura a la vida que debiese ser anticolonial, y debiese entender el mundo y el arte desde esa vereda porque si nosotras vamos a creer que porque en Francia hicieron un cómic super guay y que esta súper bien hecho y que ganó todos los premios y no reflexionamos que esa mujer probablemente tiene un background que nosotras como ex colonia no lo tuvimos... ¿por qué no estamos en ese lugar? eso también, mi feminismo no solamente convoca a las mujeres cercanas a mí o que yo encuentre que son parecidas o qué se yo, no. Yo también convoco al anticolonialismo, al antirracismo, a otras cosas”. N., independiente.

“Mi corazón siempre ha sido interseccional, de hecho, a mí siempre me ha interesado como la... los seres humanos en general, las trans-identidades también, pero los hombres como no... hetero cis género, no. Como que ahí no transo. Como que no, pero también con una visión amplia. Yo sé que soy profesora [...]. Entonces yo no soy radical en la sala de clase, cachai, no excluyo a los hombres, pero cuando hago clases en colegios de niñas soy absolutamente radical porque tenemos que autoanalizarnos desde nosotras como sujetos políticos”. L., independiente.

“Al principio mi feminismo era para mujeres, como en rechazo un poco hacia los hombres... bien ignorante igual. Pero después fue mutando hacia lo que es realmente el feminismo, que es como la equivalencia de géneros. Luego, después, conocí el feminismo interseccional, que abarca a todos los géneros, a todo el espectro de género, eso incluía a las personas trans... y claro, yo tengo muchos amigos y familiares, eh... trans y homosexual. Yo también soy... me considero una persona no binaria”. O., independiente.

Ahora bien, el significado más compartido es que el feminismo es una visión de mundo que al mismo tiempo se experimenta como un proceso de aprendizaje que requiere adquirir y desaprender patrones de conducta y pensamiento. Es recurrente que se mencione un proceso de toma de consciencia de las opresiones a las que históricamente las mujeres han estado expuestas y de las formas en que ellas mismas pueden estar contribuyendo o haber contribuido a su perpetuación.

“Pa mí es un... una mirada, es una forma en cómo tú ves la vida. No hay como... hay ciertas personas que le tienen miedo, porque es casi decir pertenezco a un partido político, en cambio pa mí no, para mí es una forma de ver las cosas, de pararme ante el mundo de cierta manera”. P., editada.

“Para mi ser feminista es como, primero que nada, ir tomando consciencia de esas vulneraciones y de cuándo incluso yo misma soy parte de esa vulneración, como de... yo misma soy parte de callar cosas o de permitir cosas. [...] Entonces tiene que ver con eso, como con la visibilización y la conciencia de las vulnerabilidades y como poder ir poco a poco como volviendo a recuperar, en el fondo, la posibilidad de vivir tranquila. Si al final, un poco eso, ¿no? como poder vivir tranquilas, poder salir a la calle tranquilas, poder tener el cuerpo que tenemos tranquilas y expresarnos de la manera que queremos y no sentir que alguien va a venir a decir que somos menos por nuestro género, por nuestro cuerpo, lo que sea, nuestra expresión de lo que sea” J., independiente.

“Eso por el lado del feminismo, es una misión de vida, creo yo, de ser consecuente con mi feminismo, sobre todo eso. Y también reconocerlo, o sea yo estoy partiendo en esto, como todavía hay muchas cosas internas que no tengo idea, que van a aflorar”. M., editada.

“El feminismo me hace sentir completa, me hace sentir que puedo ser yo misma y en ese ser una misma está poder tener opinión, poder equivocarse, poder aprender, poder explorar y sobre todo poder tener derecho a hacer cosas. [...] Porque también siento que el patriarcado nos mete esa idea tonta como de competir entre nosotras, ¿ya? y eso yo lo tenía super arraigado antes de empezar a reflexionar sobre el feminismo. Tengo un comic al respecto, que se llama [--],y ahí yo

reflexiono: “pucha, yo también era super mala con otras mujeres, y solo por la educación patriarcal”. Entonces para mí el feminismo es libertad, y por eso no me gusta cuando dicen: “ah, es que estas feminazis y no sé qué”. No sé, a mí me ayudó a liberarme de muchas cosas que me oprimían”. T., independiente.

En esta línea, hay quienes asocian el proceso de identificación con el feminismo con la apropiación de herramientas internas vinculadas al autoconocimiento, así como a la capacidad de “darse cuenta” y ponerle nombre a experiencias propias y ajenas.

“Yo creo que el feminismo es lo que va a hacer que volvamos a las bases espirituales en donde entendamos que no somos simplemente personas que vienen a trabajar, que se sacan la chucha, tienen hijos y listo. O sea, hay un mundo interno y de comunidad que hemos perdido”. M., editada.

“Como desde hace unos cinco años atrás, seis años atrás, de a poco he empezado a acercarme feminismo y ha sido muy importante, la verdad, para mi vida porque... el feminismo te da herramientas, te da herramientas sociales, y te da herramientas también internas, como relacionadas con la autoestima, con la deconstrucción, con desaprender cosas, y con ser autocrítica pero no desde una mirada como dañina sino de ser mejor persona. Eso para mí ha sido el feminismo”. T., independiente.

Es relevante notar que la identificación con el feminismo ocurre de diversas formas entre las historietistas entrevistadas. Si bien es cierto que la gran mayoría no tiene problema con definirse como “feminista”, es necesario precisar que también existe dentro de la escena la postura de no reconocerse como feminista sino más bien como simpatizante del movimiento.

“No soy de abanderarme de cosas, porque me han preguntado hartito: “¿oye y tú te consideras feminista?”, y es como no, en verdad no me siento así. Obviamente que apoyo el movimiento y estoy de acuerdo con él, pero no es que me vaya a poner el pañuelo y salir. Pero sí empatizo con muchas cosas y las he comunicado, y me interesa demandar esas cosas que son universales para las mujeres”. E., editada.

Entre quienes se identifican como feministas emergen diferencias cuando se aborda el cuándo y el cómo ocurrió esta identificación. Es decir, el momento de sus biografías en que

esta identificación comienza o “aparece”, y en algunos casos los procesos de cuestionamiento que han definido el modo en que se posicionan desde el feminismo.

En cuanto a los momentos biográficos en que surge esta identificación, el paso del colegio a la universidad o períodos cercanos a ese momento, marcan un momento de descubrimiento y acercamiento al feminismo. Cuando la identificación no se asocia con esa etapa vital, emana la idea de que el feminismo “les llegó viejas” o más tarde en la vida. Respecto a cómo transcurren los procesos de identificación, es importante mencionar que, por un lado, se considera como proceso natural pues lo que se plantea desde el feminismo les resuena como algo cercano a las experiencias personales y de otras mujeres. Por otro lado, reconocen en sus propios procesos elementos que les hacen o hicieron entrar en conflicto con ciertos aspectos del feminismo.

“Para mí ha sido todo un proceso porque yo recuerdo haber conocido el feminismo cuando iba en el colegio y siento que estuve súper sola en eso porque... bueno, en ese tiempo, que no es tanto tiempo atrás, sin embargo, efectivamente las cosas han cambiado mucho [...]. Y después no sé qué me pasó que me volví como, como mucho rato, como antifeminista porque para mí el feminismo era como caer un poco en la victimización. Entonces estuve caleta de rato como rayando también con esa idea de que las mujeres no éramos víctimas entonces no teníamos como que ponernos en ese lado. Y hace como cinco años atrás, yo creo que con todo el acontecer ha sucedido a nivel internacional y nacional, retomé el feminismo y todo partió un poco desde darme cuenta de que no leía muchas autoras mujeres, que mi biblioteca casi que eran puros hombres, y ahí me empezó a caer la teja po”. A., editada.

“No puedo decir: “de este año, desde esta fecha yo... abrí los ojos y me conver...”, no, no tengo esa noción, como que de pronto lo era, y yo creo que ya vieja. Y no era que antes dijera que no, sino que no tenía esa noción, no más. Es como que tú pensai: “ah, pero en volá sí lo era solo que no sabía ponerlo en palabras”. P., editada.

“Yo creo que, si yo hubiese nacido en esta época, esta radicalidad que logré tener en mí, los que me conocen me consideran una mujer muy... como directa, certera y

muchas veces brígida, dura o feminazi, o lo que querai llamarme. Me costó mucho, mucho tiempo también empoderarme de eso”. M., editada.

“20 años atrás yo seguramente no te habría respondido que sí, porque ni siquiera estaba como en mí, entender muy bien de lo que se trataba el feminismo, sin este estereotipo que había en esa época. Pero, sin embargo, yo he estado todo el rato con... o sea, es raro ser mujer y no sentir que lo eres, feminista. Porque siempre estamos desde el otro lado, siempre hemos estado en la vereda donde no cabemos [...] Y esa sensación ha estado siempre, solo que ahora es mucho más evidente porque... yo le agradezco tanto a estas mujeres feministas que vienen con esta lucha hace rato y con esta carga, además, de que muchos y muchas incluso las estereotipaban o las trataban mal. Pero ese trabajo ya lo vienen haciendo hace rato y hoy... esa puerta está super abierta y claro, una ahora la pasa no más y dice: "sí, soy feminista". Z., independiente.

“Había feminismo, pero por crianza del hogar, de una familia super matriarcal. Acá los hombres son inexistentes, nosotras como que llevamos las riendas del hogar, entonces super independientes, mujeres eternamente solteras [...] y después ya cuando conocí... bueno, pa mí fue como natural igual, después empecé como a ponerle título de feminista”. L., independiente.

Es posible apreciar que el cómo y el cuándo de la identificación con el feminismo no tienen que ver con una sola dimensión, es decir, no todas las entrevistadas que se aproximaron al feminismo a una edad más temprana lo vivieron como un proceso natural ni viceversa. Es interesante, de todos modos, reafirmar la idea de que la reaparición de la lucha feminista en el espacio público estimula la reflexión sobre la experiencia propia y la posibilidad de darle nombre.

5.2.Efectos de la identificación con el feminismo en la construcción de las carreras artísticas

5.2.1. Referentes artísticos

Al ser un dibujo una actividad practicada y estimulada en la infancia, hay un momento marcado en las trayectorias en las que se decide o se manifiesta el deseo de

profesionalizarlo o de llevarlo a un lugar más importante que el de un hobby. Los referentes artísticos son relevantes en este momento pues las autoras hacen la distinción entre las historietas que consumían cuando niñas o adolescentes porque eran aquellas a las que tuvieron acceso, y aquellas/os historietistas que reconocen como referentes para su propio trabajo. Entre ambas categorías ocasionalmente hay un traslape de nombres, sin embargo, por lo general las historietas que fueron descubriendo más adelante son las que se identifican como más influyentes dentro del trabajo propio.

Lo primero relevante es que la historieta tradicional chilena, usualmente referida como el estilo o la época Condorito, no es una escena ni un estilo que se reconozca como referente. Por el contrario, es transversal la mirada crítica hacia ese tipo de producción y se la señala como una escena profundamente misógina. Las temáticas y representaciones, por lo tanto, también se les vincula con un sexismo instalado.

“Yo leía hartos Condoritos cuando chica. Es chistoso, es irónico, ¿sabes por qué? porque a mí no me gusta el Condorito, es todo así como lo menos feminista que puede ser, pero cuando chica era casi lo único que había, también las revistas Disneylandia”. T., independiente.

“Me gustaba mucho lo que era Mampato, bueno, lo que era Themo Lobos, siempre me gustó mucho cómo dibujaba. Y agradezco también que mi mamá me mostrara gran parte de su obra. Y también dentro de los autores chilenos siento que es uno de los menos misóginos, entonces... en comparación a, no sé, porque también está obviamente esa asquerosidad que tenemos que se llama Condorito, que no es un gran referente y solamente es pura misoginia. [...] También yo me acuerdo que igual leía Barrabases cuando chica, igual me carga decirlo como referente porque es un tipo que también es un pedófilo, entonces... la verdad es que no es que fuera un referente sino que lo leía”. A., editada.

Otro estilo al que frecuentemente se le asocia la etiqueta de mainstream es el de los súper héroes. La postura entre las entrevistadas respecto a este género es variada: si bien algunas los refieren como un estilo totalmente ajeno a ellas y sus gustos, otras mencionan consumir este tipo de material. Más allá de estas diferencias, lo común es que, al igual que a la

historieta tradicional chilena, tampoco se les reconoce como referentes para su trabajo y se les significa como producciones definidas para un público masculino.

“La historieta gringa, me gustaba mucho, lo que era Batman, Superman y esas cosas. Me gustan, pero yo tampoco encuentro que fueron referentes porque no es como un género que domine tanto, no es algo que me... que haya como inspirado mi dibujo”. H., editada.

Por su parte, el manga y el animé aparecen en varios casos como repertorios importantes de lectura durante la adolescencia. Para el caso de las autoras que lo mencionaron, consumir este tipo de material cobra relevancia en sus trayectorias en tanto, por un lado, significó poder acceder a historietas con temáticas y representaciones alternativas al mainstream chileno o de súper héroes, y por otro, a la ambición de pulir la técnica que hay detrás del lenguaje del cómic. En este sentido, el manga y el animé, a pesar ser producciones no necesariamente underground, no se le asocia directamente con el mainstream masculino y, para quienes lo mencionan, representaron un referente estético transitorio pero importante para motivarse a hacer sus propias historietas.

“El manga me ayudó a establecer como una disciplina, o sea yo estaba tan ávida por aprender que eso mejoró mucho mi técnica. Onda, yo dibujaba a plumilla, entintaba y hacía todas esas cosas que me sirvieron como ejercicio cuando entré a estudiar ilustración”. T., independiente.

“Después cuando fui adolescente me gustó mucho el animé y... empecé como más a ver animé, a leer manga, entonces también, a dibujar más estilo manga, por eso también mis primeros dibujos eran muy mangas. Y yo creo que eso ayuda mucho, como que cuando ahora yo veo a muchas niñas que dibujan, porque igual hago clases de cómic a veces, muchas llegan con estilo manga y es como...está super bien que sea... que cualquier estilo te motive a dibujar, la verdad”. H., editada.

“Empecé a interesarme por contar historias, y el cómic apareció en mí porque cuando veía animé me empezaron a decir: “oye, ¿pero no leí manga”, y yo: “no, ¿qué es eso?”, “el cómic inicial donde se parte toda animación, en el fondo”. Y empecé a leer cómic, y cuando empecé a leer cómic, que empecé con el manga, yo dije: “esto es increíble”. O sea, es increíble lo que uno a través de imágenes puede

lograr, a través de una historia contada como... sin ser escrita, sino que sea tanto dibujada como escrita, tenía el impacto... el impacto que podía llegar a tener en las personas, en mí sobre todo". M., editada.

En cuanto al descubrimiento de nuevos referentes artísticos a lo largo de sus carreras, conocer la obra de autoras de historieta chilenas y extranjeras marca en muchos casos un momento de identificación importante que las llevó a continuar creando y a ser conscientes de la diversidad de voces femeninas dentro del medio.

"Quino en general, definitivamente es un referente dentro de lo que hago, me gusta mucho, mucho su estilo, lo que expresa, la crítica política. Pero así como más referentes, yo creo que... bueno, está la Power Paola, está la Maliki [...] y bueno, por supuesto Persépolis, como gran novela referente. Bueno, la Sol Díaz también, como que... y así como no tan, tan, tan conocidas, la Sofía Garabito, Oficinismo, la Supnem. Por ahí como más mujer, literatura, como comic, historieta de mujer". J., independiente.

"Lo importante es que antes yo no conocía autoras chilenas, recién ya cuando era grande y me vine acá a Santiago a estudiar ilustración empecé a conocer a unas pocas autoras de comic que eran mujeres. [...] Y eso también me motivaba a producir mis propios comics porque sentía que los cómic hechos por mujeres tenían una visión distinta a los comics hechos por hombres que... no digo que uno sea mejor que otro, son diferentes. Entonces como que yo me podía sentir más identificada con ciertas situaciones que con los cómic de superhéroes, que ahora también me gustan, pero es difícil que yo me pueda identificar con una superheroína". T., independiente.

"Las historias de Hell Boy eran súper entretenidas, pero a mi parecer siguen estando enmarcadas en cierto universo como que ya está definido para los hombres, como ese universo de los superhéroes, que igual es entretenido pero que a mí no me llamaba tanto la atención. Entonces, por ejemplo, para mí fue muy importante conocer la obra de la Sol Díaz y de la Marcela Trujillo". A., editada.

"Cuando estaba trabajando en cine mi jefe me decía: "oy, conozco una artista que hace la misma hueá que tú, ¿por qué no lo desarrollai más?", y ahí me mostró a la

Maliki. Y después la Maliki me decía: “oy, sabís que hay una artista que dibuja igual que tú, se llama Power Paola”, entonces como que la empecé a leer y la Power Paola, bueno, me gustó caleta, por la intimidad que manifiesta, la calidad gráfica también, las emociones reflexivas. Entonces como que ahí sentí que yo podía seguir dibujando”. L., independiente.

“En Argentina conocí a una ilustradora que es colombiana, que se llama Power Paola, y con ella estuve dibujando un mes y fue como: “guau, esto es, este lugar”, como que no era la universidad, no era ni ir al taller de grabado, ni con los profesores”. E., editada.

El carácter autobiográfico e intimista de las historietas incitó la identificación de las entrevistadas con estas autoras y, al mismo tiempo, infundió las ganas de contar sus propias historias. A diferencia de lo que ocurría con los superhéroes, las historietas hechas por mujeres son más frecuentemente nombradas como referentes pues eran la demostración de que había una forma distinta de hacer cómic. Específicamente, para el caso de la escena chilena de la historieta, Marcela Trujillo (Maliki) y Sol Díaz son las referentes más transversalmente reconocidas por las entrevistadas, mientras que Power Paola y Marjane Sartrapi son las autoras más nombradas al momento de hablar de referentes importantes.

5.2.2. Temáticas y representaciones en la obra

A partir de lo mencionado en el apartado de los referentes artísticos, queda claro que son las temáticas y las representaciones de ciertos grupos lo que estimuló la identificación de las entrevistadas con las autoras que reconocen como sus referentes. En concordancia con esto, es también a este nivel temático dentro de la obra en el que las entrevistadas reconocen en sí mismas una intención política y que, además, está estrechamente vinculado con el lema feminista “lo personal es político”.

Las respuestas a la pregunta “¿crees que la historieta puede ser una herramienta política? ¿en qué sentido?” develan un sentido común en las entrevistadas acerca de que todo arte tiene la potencialidad de llegar a ser una herramienta política y, específicamente, que lo personal es político. De modo que se comparte la aspiración a cultivar una coherencia entre la postura política y lo que se publica como autora de historieta. Ser fiel y honesta respecto a los propios ideales, más allá que de la mayoría o solo una parte de la obra pueda

catalogarse como contenido feminista, es un valor que atraviesa el sentido político que se le otorga al hacer historieta en la escena femenina.

“Yo creo que todo es político, yo creo que toda expresión es política, aunque no quiera serlo”. J., independiente.

“Yo encuentro que sí, que se puede, es que tú todo lo puedes convertir como en una herramienta política. Y el comic, por lo menos para mí, es una gran herramienta para mostrarte y visibilizar ese... tú, lo que quieres contar”. H., editada.

“Todo el arte, en general, yo creo que es la actividad más política del ser humano. Porque eso de ganas de disociarlo es algo super capitalista, que viene de la mano de la industria del entretenimiento, como un poco de relativizarlo todo, como de hacernos reír, de darnos placer... entonces la incomodidad también no es tan popular po”. N., independiente.

“Yo soy de la idea de que sí, lo personal es político y en este caso yo uso la historieta como herramienta personal y sí, claramente tiene una labor política, tiene una labor educativa, tiene una labor comunicativa. Entonces creo que... es necesario usarla como plataforma”. T., independiente.

“No es necesario ser Malaimagen que es humor político literal, pero también hay política en todo, en hablar de sexualidad, de relaciones no convencionales, de decir que hay cosas que no están bien y que no te gustan y que son super privadas. Entonces en ese sentido, pa mí, al menos... es super importante hablar de esas cosas, si no para qué, no me interesaría”. P., editada.

“Y dibujo... para la gente, para mí, para mí obviamente, en primer lugar, y después porque sé que son cosas super universales, que nada de lo que me pasa a mi es tan personal y que todo en verdad es político”. E., editada.

“Sí, es político, o sea mi dibujo, mi arte es político, total. Y no tiene que ver con un partido político porque no pertenezco a ninguno [...] Yo lo que hago es decir lo que pienso y lo que quiero es un mundo justo, y lo digo a través de mis dibujos [...]. Hay gente que el dibujo es su fuente de expresión y nada más, pero yo necesito

decir algo a través de mi arte, yo necesito comunicar algo para que los que resuenen con lo que digo, vibremos en la misma sintonía”. M., editada.

Sobre la trascendencia de construir una voz propia desde lo personal, hay que especificar que a pesar de que no todas las entrevistadas se consideran autoras de autobiografía, existe la idea en común de que la ficción siempre tiene algo de autobiográfico, y que las experiencias ajenas son una importante fuente de inspiración. Dicho de otro modo, las experiencias propias y de otras/os no constituyen una materia prima que se traslade de forma literal en la obra para todos los casos, sin embargo, son fundamentales para definir el lugar desde donde se trabaja.

“Es como cuando me dicen: “oye, ¿pero los cómics que hacís son todos autobiográficos?”, y sí po hueón, si todo lo que uno hace es autobiográfico, básicamente. O sea, quizás no te cuento nací en Chile y la cuestión, pero algo de ese personaje tiene de ti, y al del lado también y el que creaste en no sé cuánto”. M., editada.

“Y mis historias siempre, las largas, son siempre una mezcla entre cuestiones que me pasan efectivamente a mí y cuestiones que le pasan a mis amigas y una mezcla de todo, y también pa darle ese sentido final a la historieta”. L., independiente.

“Es que hay algo que es super bonito en la historieta y quizás sí po, en la mujer se ve un poco más, que la ficción es también autobiográfica porque igual estás ficcionando desde ti. Entonces es difícil salirse de uno mismo, en realidad, en el quehacer. Porque incluso cuando imaginas los personajes o las situaciones como que estai remitiendo a ti todo el rato”. J., independiente.

“Por más que yo igual trato de no dibujar lo que me pasa literal, porque no me gusta esa idea de que esto sea un diario de vida ilustrado, sí o sí, lo que yo hago está impregnado de lo que yo opino, de lo que pienso, aunque no me haya pasado tal situación, pero quizás sí le pasó a alguien que conozco, o es algo que yo haría si me llegara a pasar, como que me pongo en esos lugares, también” P., editada.

En esta misma línea, es relevante mencionar que las experiencias situadas son señaladas como elementales para el trazado de sus carreras y cómo han ido perfilando sus estilos y temáticas. La experiencia de ser mujer se considera transversalmente relevante en la

definición del mensaje que se busca transmitir en las historietas, pero lo es en relación con la reflexión en torno a sus realidades particulares. Esto robustece la idea de que las mujeres historietistas vienen a ampliar el espectro de realidades representadas en el medio y a visibilizar, sobre todo, que no existe un solo modo de ser mujer ni de vivir el feminismo.

“Me gusta visibilizar que yo soy una persona que es precaria, cachai, que no tengo privilegios de clase, que estoy organizada porque sé que las personas también aprenden por imitación, y me gusta darles ese mismo carácter a los personajes”. L., independiente.

“Para mí, desde como desde mi lugar, mis raíces, ya es como... yo lo siento así, como un logro super alto como ya, no sé, haber ido a la universidad, hacer lo que yo quiero, cachai, hacer lo que a mí me gusta, tener una voz que es la expresión artística, ser artista, cachai”. A., independiente.

“Hay una cosa como de la mujer sureña que se supone que es muy dulce y amable y no sé qué, y es como mentira esa hueá. Las sureñas somos super brutas po. Entonces yo creo que eso sí, sí o sí, lo tengo, obvio, y es como... lo quise traspasar, como estas mujeres que no son delicadas, cachai, que dicen las cuestiones...”. P., editada.

“Me pasaba sobre todo años atrás, 2013, 2014, que a veces yo subía algún comic y no sé po, me encontraba con opiniones negativas, sobre todo de hombres, más que de mujeres, que era que decían: “ah, pero ¿por qué la mujer está representada así?”. Y es como: “loco, no es la mujer, soy yo, soy yo en los cómics y yo no soy todas las mujeres””. T., independiente.

Además de relevar lo personal y la significación política que se le otorga, la identificación con el feminismo se vincula con la intención de revalorizar a otras mujeres artistas a través de su trabajo, visibilizar a la diversidad sexual y de quienes se reconocen a sí mismas como mujeres.

“Usar también el cómic para tomar una obra así tan importante, de una autora tan importante, con un discurso también, porque no es solamente así como una novela clásica, no, porque igual tiene un discurso como feminista, siendo que ella como que renegaba mucho de su discurso visionario que tenía pa la época, porque

también es como... es como una novela súper emocional, súper sincera ¿cachai?, de la protagonista, de la opresión ¿cachai? de la época, de una mujer". A., independiente.

"Me tocó hacer una historieta sobre la conformación de la visualidad y como la estética latina en Estados Unidos. Entonces ahí yo digo: "ok, no es un tema feminista, es un tema como de diversidad cultural, de otras cosas", pero yo digo: "bueno, si voy a incorporar cinco, seis artistas, que mitad o más sean mujer". N., independiente.

Emanada de su identificación con el feminismo, algunas entrevistadas declaran también tener la intención de gatillar un cuestionamiento o un aprendizaje en los lectores al abordar temas como el acoso callejero y las trans-identidades.

"Entonces acá también juego con la interpretación, como que tenga unos tres niveles de entendimiento, que ya, te de risa el primer nivel, el segundo que te haga pensar, y el tercero que te haga cuestionarte un poco tu postura o que te haga como que te de un poco de luz respecto a la realidad, como que tenís un prejuicio y te iluminaste, como que ese sería como el paso más avanzado". L., independiente.

"Yo también soy... me considero una persona no binaria. Entonces va por ahí también mi pensamiento político, y que lo relaciono también con el dibujo.

- Isidora: claro, ¿y cómo lo relacionai con el dibujo?

O.: yo creo que... personajes, pensamientos incluso, o viñetas donde aparece una persona trans o en apoyo incluso a las marchas feministas en 8M... la inclusión de la... de todas las personas ojalá, ese es como lo que intento dar la mayoría de las veces." O., independiente.

"Cuando ya empecé a investigar, a saber más sobre la existencia lésbica, sobre el lesbianismo y a querer visibilizar la existencia lésbica, me doy cuenta... estoy hablando como a los 24, 25 años. Me empiezo a dar cuenta qué quiero hacer con eso, que quiero empezar a hacer algo y como toda mi vida había estado dibujando, ya sea como en cuadernos y cosas así, comencé a pensar que podía hacer un cómic sobre lesbianas". H., editada.

“Y no solo por mí, a lo mejor le sirve a alguien más, que como no sé po, tengo un comic de acoso callejero y si lo lee alguna de mis alumnas puede entender que este es un problema que viene desde que yo era estudiante o incluso antes”. T., independiente.

Es interesante notar que esta intención pedagógica, sin embargo, no es transversal a todas las entrevistadas que se identifican como feministas. Esta pretensión formadora aparece en los discursos de las historietistas cuyas trayectorias están asociadas a la participación actual o pasada en colectivos feministas de la escena femenina de la historieta.

5.2.3. Acción política: activismo e independencia

Los modos en que las entrevistadas se relacionan con la acción política son, naturalmente, diversos. En este punto es necesario volver atrás para establecer una relación entre cómo se relacionan con la etiqueta de mujer feminista y cómo llevan, o no, a cabo acciones políticas feministas o de otro tipo. Es posible mencionar, entonces, que la gran mayoría de las entrevistadas declaró adherir al movimiento feminista de un modo independiente, es decir, que actualmente no forman parte de ningún colectivo feminista organizado.

La independencia respecto a la organización feminista coincide, en la gran mayoría de las entrevistadas, con la independencia respecto a otras organizaciones políticas¹⁰. Sobre la organización en torno al feminismo, es pertinente precisar que dos de las entrevistadas señalaron haber sido parte activa de algún colectivo feminista dentro del mundo de la historieta, a pesar de que en la actualidad no lo hagan.

“Tuvimos un colectivo que hacíamos charlas de feminismo relacionado con la historieta. Actualmente no estoy inscrita en nada, pero me gusta cooperar, si alguien me dice: “[--], sabes que, no sé po, necesitamos tal cosa”. Y si yo lo puedo hacer, lo hago. A mí me gusta cooperar en la medida en que tenga el tiempo y los recursos”. T., independiente.

“Y en paralelo, en mi adolescencia, cuando estuve metida en temas políticos, como muy activista y tal, hacíamos fanzines pero de carácter político, no eran, no tenían

¹⁰ De las autoras que señalaron no pertenecer a ningún colectivo feminista en la actualidad, solamente una señaló formar parte de organizaciones de otro tipo, en su caso, de tipo comunitario en su lugar de residencia.

carácter artístico, entonces yo era muy seguidora de toda la movida del fanzine. Hablo de los años 2002, 2003, 2004, más o menos esos años”. N., independiente.

La acción política feminista no militante se enmarca en un rango de acción que va desde la asistencia a marchas feministas, la adhesión a campañas gráficas (elaboración de gráficas con contenido feminista), hasta la difusión de información y material gráfico relacionado con manifestaciones públicas a través de sus plataformas digitales.

“No soy mucho de estar en colectivos. O sea, por ejemplo, pa... pero sí de apañar en lo que me pidan po, sobre todo pa octubre del 2019 y toda esa etapa. Sí po, colaborando con no sé po, la Coordinadora 8M, pero nunca... o sea yendo a cositas, pero nunca estando como formalmente en las filas de algo. Pero no sé, por una forma de ser no más, creo yo”. P., editada.

“No sé si como he hecho un comic particularmente, he hecho comics de no sé po, una vez que hubo un, hace un par de años una convocatoria para el 8M y que, fue hace... creo que fue el 2019 que era como... las chicas de la coordinadora habían puesto como formas de apoyar ese día y había que hacer un dibujo, y yo hice un dibujo”. J., independiente.

En cuanto a las entrevistadas que se declaran activistas feministas o lesbofeministas, su acción política, además de las arriba mencionadas para el resto, comprende ser parte de grupos activistas en la actualidad y la organización de espacios de convocatoria feminista dentro y fuera del mundo de la historieta.

Aunque la identificación y la acción feminista en las entrevistadas es diversa, es muy importante considerar que todas ellas declararon haberse manifestado de alguna manera para la revuelta de octubre del 2019 en Chile. De hecho, en algunos casos formaron colectivos o iniciativas a propósito de la contingencia nacional.

“He pasado por varias facetas, desde involucrarme mucho, por ejemplo, bueno, pa todo el estallido social junto con otros dibujantes hicimos un colectivo [...]. Nos dedicamos a hacer publicaciones exclusivamente de lo que estaba pasando. También participé de algunos fanzines de eso. Y bueno, esa época en particular fue muy intensa para mí dibujísticamente porque me dediqué a tratar de un espacio y visibilizar lo más posible desde lo que yo podía”. J., independiente.

“Yo fui al Apruebo, yo iba antes, en el estallido social, iba a hartas marchas con mi letrero y como... también fui a la marcha feminista con letrero, a todas las marchas.” M., editada.

“Fue el estallido y ahí estuve como cuatro días en shock hasta que llegué a la asamblea de Chile Despertó, esto es un colectivo, una colectiva que se armó acá y que tiene varias colectivas asociadas. [...] Entonces ahí me acuerdo que a lo único que atiné porque había grupos de trabajo con periodistas, con abogados, con científicas políticas y yo decía... yo, sentía que valía callampa siendo dibujante. Te juro que nunca me había sentido tan inútil como ese día. Hasta que dijeron: bueno las frases y todas esas cosas en comunicación que están saliendo, las tenemos que reproducir de algún modo y generar un impacto. [...] Con una compañera que también es ilustradora, hicimos unos carteles, pero de texto, ni siquiera dibujamos, no teníamos ni ánimo de dibujar, y sacamos como quinientos carteles y los pegamos”. N., independiente.

“Cuando fue lo del estallido, utilizamos harto el tema de la serigrafía para para pegar afiches en la calle, para regalarlo, para que fuera un medio de difusión. Entonces, sí, a mí me interesa harto, no es que quiera dedicarme a eso, cachai, como, ponte tú, Mala Imagen, que es humor político. Si no que... me sale así como... un mensaje no más, que me sale, eh... de queja, de queja para todo, como de injusticia, si hay mucha injusticia, y si el dibujo puede servir pa eso, maravilloso”. E., editada.

“Respecto al estallido social, intenté mantenerme... no sé, usando mi herramienta que sería el dibujo, en apoyo. Salí mucho a la calle, mucho, con la idea también de poder retratar lo que veo en la calle en mis dibujos. [...] Creo que intenté dar el mayor apoyo en redes sociales, como mensajes... se viralizó harto igual, incluso una niña que, así como revisando Instagram, caché que había hecho un cartel con uno de los dibujos que yo había puesto como en relación de lo que estaba pasando”. O., independiente.

“Usé igual las redes mías full pa... pa denunciar, pa compartir cuestiones feas, como que no tenía muchas ganas ni guata ni corazón pa dibujar, entonces lo usé pa

publicar cosas que eran necesarias creía yo. Y lo que también me trajo como consecuencias como de que me full banearon las redes y se fue ene gente y recibía odio, pero era como... como que pa eso estamos si no, de nuevo, no quiero subir hueás sobre las flores si está quedando la caga en Chile po, como que no, no...". P., editada.

Dicho esto, es posible afirmar que existe una oscilación del compromiso político de las entrevistadas que se declaran independientes, cuyo movimiento está condicionado por eventos específicos que consideran relevantes. Para el caso de la acción feminista, el 8 de marzo es una fecha que tiene un alto poder de convocatoria; para el caso del acontecer político en general, el estallido social fue una circunstancia que convocó a todas las entrevistadas a manifestarse. Es imprescindible señalar que en ambos escenarios las entrevistadas son conscientes y asumen el potencial costo de exponer una opinión política abiertamente siendo, en algunos casos, personas con una cantidad considerable de seguidores en redes sociales. Esto va en línea con la idea compartida entre las entrevistadas acerca de la congruencia entre lo que se piensa y lo que se hace como historietista y, a fin de cuentas, como ciudadana.

5.2.4. Organización y participación en convocatorias exclusivas de mujeres historietistas.

La organización de espacios y convocatorias exclusivas de mujeres historietistas en Chile, si bien existe, no es tan variado (en tanto son dos o tres instancias las que se han realizado de manera sucesiva) y tiende a la centralización en la ciudad de Santiago. En concordancia con lo expuesto en los antecedentes de investigación, las iniciativas más importantes, por haberse sostenido en el tiempo y por su capacidad de convocatoria, son la Revista Brígida¹¹ y el festival Comiquerías.

La relación que hay entre el reconocerse feminista y participar en estos espacios no es de causalidad, es decir, el ser feminista no siempre es la motivación principal para hacerse parte de estos eventos, sin embargo, hay una valoración positiva de ellos pues se consideran como necesarios para dar espacio a las voces femeninas dentro de la historieta. Lo que

¹¹ Aunque la revista Brígida formalmente busque agrupar a las autoras en tanto mujeres y no en tanto mujeres feministas, es acertado catalogarla como una publicación coincide con un objetivo feminista dentro del mundo de la historieta, pues surge de la consciencia de la poca representatividad de las autoras dentro del medio.

marcaría la diferencia sobre la claridad de la motivación es el carácter activista o independiente de la identificación con el feminismo.

“Yo echo de menos esas ferias porque éramos puras mujeres y es un espacio separatista precisamente porque antes las ferias eran de puros autores hombres y... mira, en ese sentido, yo encuentro que no es malo generar un espacio que sean puras autoras mujeres porque también hay eventos mixtos, y está bien, ¿te fijas? pero... es como, o sea este fin así como separatista del evento Comiqueras no creo que sea así por odiar a los hombres ni nada, sino solo para dar el espacio a autoras nuevas, que están empezando, que ya llevan cierto tiempo de trayectoria, de otros países”. T., independiente.

“Y me encanta además las instancias cuando son entre mujeres, me siento más cómoda. Cómoda, segura, como que siento eso, o sea... ahora mismo, que estemos las dos, yo me siento más cómoda en esos espacios, de todas maneras, sí. Porque creo que tenemos... porque sin decirlo manejamos, tenemos códigos comunes, que sabemos que hay ciertas cosas que nos sentimos super afines”. Z., independiente.

“Encuentro maravilloso como ese espacio [la revista Brígida] que han generado las chiquillas, porque no solamente como una oportunidad de mostrar tu trabajo, sino que es muy bonita la colección de diferentes autoras que han logrado recopilar. Ver voces, que hay gente que uno, claro, son más conocidas, sigue en Instagram, pero hay gente que en verdad no, y ha sido super lindo poder acceder al trabajo de otras mujeres que uno no conocía... Creo que es super lindo que haya un espacio pa mujeres exclusivamente, como que el cómic en Chile siempre ha sido muy masculino, como... y no sé po, incluso las revistas más emblemáticas o muy masculinas o muy a veces tirado pal comic de superhéroes, cachai, entonces como que esta super lindo lo que generan ellas ahí, eh... como en ese espacio de poder... porque, además, salvo algunas convocatorias el espacio es libre, ellas te dicen como: “dibuja lo que quieras””. J., independiente.

En el caso de quienes se declaran activistas, la identificación con el feminismo y la organización en colectivas fueron procesos que ocurrieron de forma simultánea dentro de

sus carreras, por lo que son fundamentales para comprender el sentido político que dan a sus prácticas como historietistas.

“Empecé como a ponerle título de feminista, empecé a cachar que era necesario activar con compañeras, a través de las redes sociales hacer educación sexual, sobre todo educación sobre las libertades reproductivas. Y ahí me empezaron como a aguachar otras feministas y ahí como que en colectivas internacionales empecé como a dialogar y a adquirir nuevos conocimientos, caché que era super importante siempre darle ese enfoque a mis historietas”. L., independiente.

“Siempre he sido media controversial en lo político, entonces siempre he estado ligada a eso. Pero claro, mi... cuando empecé con [--], eso fomentó más aún. Yo estaba como terminando mi adolescencia, entonces juntarme con todas estas personas que ya eran feministas también, y empezó la... esta oleada de feminismo otra vez... fue in crescendo más”. O, independiente.

“El descubrirme lesbiana lo hice bien tarde, lo hice cuando estaba la U, así cuando recién me di cuenta que me gustaban las chicas, que era lesbiana, eh... me... me empecé como a... empecé como a... pertenecer grupos feministas lésbicos y ahí empecé a descubrir un poco lo que era el feminismo, lo que era el lesbianismo más con teoría política. Entonces ahí como que me digo: “oh, podría hacer cosas, no sé, podría visibilizar...”, empiezo a tomar consciencia de la visibilidad lésbica [...]. Entonces, cuando ya empecé a investigar, a saber más sobre la existencia lésbica, sobre el lesbianismo y a querer visibilizar la existencia lésbica, me doy cuenta, ya estoy hablando como a los 24, 25 años, me empiezo a dar cuenta qué quiero hacer con eso, que quiero empezar a hacer algo y... como toda mi vida había estado dibujando, ya sea como en cuadernos y cosas así, comencé a pensar que podía hacer un cómic sobre lesbianas”. H., editada.

En efecto, los espacios organizados explícitamente desde el feminismo dentro del mundo de la historieta han tenido la clara intención de contribuir a visibilizar historietistas mujeres o personas no binarias, y con ello a la diversificación de las estéticas del cómic tradicional, asociado a un imaginario masculino y heterosexual, así como de las reflexiones en torno a la historieta, las cuales tienden a discurrir frecuentemente en paneles de hombres.

“Yo formé [--] con otras niñas porque sentía que faltaba como fuerza como juvenil en los relatos y también porque me quería robar a las cabras que participaban en [-], pa qué te voy a mentir. Porque también hacían mucha historieta masculina po, cachai, con su enfoque de género patriarcal. Masculino patriarcal, porque podría ser masculino trans y hasta deconstruido, pero... era muy machista la hueá”. L., independiente.

Para efectos de la construcción de las carreras de las historietistas, es importante señalar que la participación tanto en estas convocatorias exclusivas de mujeres como en eventos mixtos de ilustración e historieta, son vitales para la formación de redes y contacto entre colegas historietistas. En general, y para el caso de las entrevistadas que mencionaron haberlos frecuentado, estos encuentros funcionan como vías de ingreso a la escena artística en tanto les permitieron conocer más personas que se dedican al oficio de la historieta.

“El feminismo te abre espacios, te puede dar trabajo y también forma amistades. O sea, yo creo que gracias al feminismo y gracias a tener ideas en comunes, y gracias a ser mujeres como... sororas, he conocido a muchas dibujantes. O sea, yo me relaciono con dibujantes, mucho más grandes. Como te decía, como la Sol, la Florencia Olivos, Margarita Valdés, ¿quién más? Karina Cocq, que son personas como, entre comillas, más consagradas en el ámbito de la ilustración y que nos vemos como pares, entonces eso es muy bonito para alguien que... hace unos años yo estaba empezando y podía decir: “uy, conozco a la Sol”. Y es como la persona que me inspiró como siendo super chica y como que ahora soy su amiga, y eso me parece súper solidario de parte de las chiquillas”. A., editada.

Es necesario especificar que la participación en eventos y convocatorias exclusivas de mujeres historietistas (o mujeres artistas en general) no se limita a nuestro país. Algunas de las entrevistadas han participado en festivales de historieta feminista (Lady Comic en Brasil y Vamos Las Pibas en Argentina) y en publicaciones del mismo tipo (revista “Las Fulanitas” en Perú, “Las Fieras” y “Clítoris” en Argentina, y “Femiñetas”, publicación argentina- española).

5.3.Tránsitos hacia el reconocimiento artístico

5.3.1. ¿Qué es ser reconocida en el mundo de la historieta?

Hablar de reconocimiento dentro del mundo de la historieta en general supone hacer una distinción entre un reconocimiento masivo y otro identificado como “de nicho”, en otras palabras, que se limita al circuito de la historieta, ilustración y gráfica en general. Para el caso de la investigación, es necesario aclarar que las entrevistadas circunscriben el alcance de su trabajo a un nivel de media o baja escala, y rehúyen de la misma categoría de “reconocida”, “consagrada” (estas palabras se reservan para las historietistas reconocidas como referentes) y mucho más de “famosa”.

“Es algo que me provoca harto conflicto porque... después que uno publica un libro te empiezan a decir hasta tus amigos "ahora eres famosa" y es como "no", cachai, "por favor, no". Porque a mí me da como vergüenza esas cosas, cachái, pero de loca no más que soy. Y porque sé soy súper joven todavía, o sea me queda un montón. Quizá cuando tenga cincuenta años y todo, ahí te voy a decir: "ya sí, me siento par de las ilustradoras"”. E., editada.

“El otro día hablaba con un amigo que hace talleres también igual que yo, entonces estábamos hablando como de las tarifas de los talleres, y me dijo: “no, yo cobro tanta plata por x cosa, pero yo creo que tu podrías cobrar un poco más porque tú eres famosa”. Y como que en mi mente eso se hace mucho cortocircuito porque digo, así como: “pero ¿qué es ser famoso?”, “¿por qué él dice que yo soy famosa?” [...] Tal vez si yo fuera famosa siempre llenaría los cupos de mis talleres, cachái”. A., editada.

De modo que para referirse a este tópico las autoras se sienten más cómodas hablando en términos de “ser conocida” y el haberse hecho un espacio propio. Por lo mismo, los conceptos de reconocimiento que se manejan están fuertemente marcados por dos elementos: el reconocimiento entre pares y una especie de reconocimiento simbólico por parte del público.

El reconocimiento entre pares es estimado por buena parte de las entrevistadas como un elemento fundamental para darse a conocer en el mundo de la historieta. Así es como

cobran relevancia las oportunidades de encuentro como las ferias y eventos relacionados a la gráfica, así como los talleres formativos a los asisten.

“Hay una parte mía que se siente contenta de que como otras autoras me conocen, y eso para mí ya es un gran reconocimiento po, como ser conocida en ese medio entre autoras, como que me da algún tipo de feedback sobre mi trabajo que me genera gratificación”. J., independiente.

“Conozco a la mayoría de la gente, y la mayoría de la gente sabe que yo sigo haciendo lo que hago, tengo buena relación. Entonces yo creo que sí soy conocida en el medio, quizás no como las grandes figuras del cómic pero sí soy parte de dos catálogos”. M., editada.

“Cuando me seleccionan para lo que sea, concursos, qué se yo, para mi es super importante porque como no lo estudié, que para mí era el camino clásico, me tienen que dar el visto bueno por otra parte, por otro camino, que ha sido este, el reconocimiento como de otros pares”. Z., independiente.

“Pa mí como está en lo concreto [el reconocimiento], diría yo, y lo concreto es poder acercarme a otros colegas, otros dibujantes, poder compartir con ellos, conversar”. A., editada.

“¿Qué es reconocimiento en el mundo del cómic? yo siento sí que te conozcan tus pares... así, que también eso es difícil, acá tampoco hay mucho conocimiento de quién está haciendo cómic, más ahora en pandemia, porque antes, por lo menos en las ferias, cuando íbamos nos conocíamos y nos topábamos y podíamos ver: "oye, tu hacís, no sé, un comic que vi en internet" y nos podíamos ver también las caras”. H., editada.

Otro tipo de reconocimiento que es transversalmente valorado por las autoras es la retroalimentación de los lectores. Conectar con un público que no se conoce personalmente o que no es parte del nicho específico de la historieta, es significado como un reconocimiento que le da un sentido trascendental al oficio pues provee la sensación de tener resonancia con el mensaje que buscan entregar.

“Cuando tenís veinte niños de un colegio rural que te dicen que [--] es el primer libro que les llegó en su vida, que es el primer libro que ellos tienen, y tienen 17 años, esas son las hueás que importan y cuando te comentan y preguntan cosas que nadie más te había hecho, porque los demás que te compraron el libro a veces son amigos que es como pa... casi hipsterismo, cachai, “ah, sí la [--]”, puras hueás. Pero cuando un niño en verdad te dice: “oye, me representa [--] porque yo soy igual a ella”, o “me representa la hermana porque yo tengo la misma relación con la hermana”, “me representa la mujer mapuche que sale en el cómic porque es igual a mi mamá”, cuando esas cosas pasan... tú ahí decís: “ya, o sea... no me importa morir mañana”. M., editada.

“Imagínate, a mí el 2005, cuando empecé con esto, no me conocía nadie y ahora me pasa que, no sé po, una vez me encontré con una chiquilla que me sigue en las redes cuando yo iba paseando por paseo Bandera y fue “oh, la [--]”. Y fue como “oh, me conoce”. Y me sentí como el compadre Moncho, así como alguien conocido.” T., independiente.

“Por un lado estoy como siempre diciendo: “me da lo mismo, yo puedo hacer lo que quiera y no le debo explicaciones a nadie. No me voy a mover de acuerdo a la... no sé a la crítica que me hagan, yo voy a hacer lo que quiera”, pero igual obviamente me... uno se siente super bien cuando algo que tú haces le llega a otra persona po, y te lo dice y le toca”. P., editada.

“No estamos solos po, entonces... me gusta pensarlo así, y me gusta pensar que alguien, no sé, después del libro me escriban y me digan: “oye me siento identificada, lloré mucho, me pasó lo mismo”, o “lo regalé porque un familiar pasó por lo mismo”. Como que esas cosas me hacen sentir que vale la pena lo que hago ¿cachai? que tiene un sentido, digamos”. T., editada.

“No es que diga: “esta persona quiero que valore mi trabajo”. Yo soy tan feliz cuando alguien me dice: “me emocionó lo que dijiste. Este dibujo me hizo sentir esto”, o sea eso para mí es pagado, que uno lo hace por amor no más”. Z., independiente.

“A mí me da alegría, por ejemplo, cuando alguien se inscribe en mi taller, y dice “oye te escuché en un podcast y me gustó, me llamó la atención, o “sigo tu trabajo hace tiempo”, es como una especie de retribución, encuentro, tanto para mi autoestima, pero también para mi trabajo”. A., editada,

La retribución económica por el trabajo es identificada por parte de las entrevistadas como una forma de reconocimiento. Asimismo, esto está relacionado con la idea de que en el mundo de la historieta se es reconocida/o en la medida en que se es capaz de vivir del oficio. Ahora bien, para el contexto específico de este medio artístico, vivir del oficio en ningún caso significa dedicarse exclusivamente a crear historietas de autoría propia y subsistir de las ganancias percibidas de las mismas. En realidad, desempeñarse laboralmente como historietista consiste en realizar distintas tareas que se enmarcan dentro de la producción de historietas e ilustraciones, las cuales pueden ir desde el diseño editorial, entintar, ilustrar historias de otras personas e impartir talleres.

“Para mí una forma de que reconozcan mi trabajo es que me compren un fanzine. Y no tiene nada que ver lo económico, porque yo no vivo de la hueá, sino que yo vivo de trabajar, ya sea en retail o cuando me sale pega de profesora, entonces... el reconocimiento, así decir “existes”, cachai”. L., independiente.

“Creo yo que esto es super capitalista lo que te voy a decir, pero es como cuando [alguien es reconocida] uno ya vive de esto. cachai. porque cuando tu vivís de esto es porque tú ya tenís como la técnica y creatividad más madura, por ende puedes también ofrecerte a ti como un trabajadora del rubro.” N., independiente.

“Siento que en Chile cuando alguien pueda vivir del cómic, realmente, puede ser que ese sea un reconocimiento y exista también una industria también, del cómic. Siento que no existe en Chile, porque... nadie vive de esto.” M., editada.

Las dificultades que supone el poder conseguir ingresos económicos estables a través de labores asociadas a la producción de historieta e ilustración explica que gran parte de las entrevistadas tenga otra actividad laboral principal y que, por lo tanto, la producción de material autoral sea algo que se hace “por amor al arte”. Lo anterior reafirma la idea compartida entre las entrevistadas acerca del identificarse con ser artista como un camino que se elige a pesar de obstáculos que comporta.

5.3.2. ¿Cómo lograrlo?

La definición de las estrategias para el reconocimiento está firmemente relacionada con lo expuesto en el apartado inmediatamente anterior, es decir, con lo que se entiende como ser reconocido dentro del mundo de la historieta y los tipos de reconocimiento más valorados por las autoras entrevistadas.

En concordancia con la identificación de las dificultades que implica hacer historieta en nuestro país, existe un consenso entre las autoras de que es la persistencia en el ejercicio del oficio lo que a ellas les ha abierto espacios donde se sienten reconocidas. Dado que no existe una retribución económica asociada ni una promesa de un reconocimiento artístico institucional o masivo, la tenacidad es motor primordial para forjar a pulso el lugar que han ido ganando en la escena.

“Es casi como que [--] tiene su espacio en el mundo under porque yo le he dado como caja a la cuestión, porque voy a todas las ferias, porque estoy en todos los lugares, pero me ha tocado ser tanto parte de los grupos feministas como de los no feministas”. M., editada.

“Yo creo que la forma de posicionarse es hacerse un hueco no más entre los espacios que hay. Cuando yo empecé estos espacios eran las ferias de cómic. Nosotros teníamos un colectivo de cómic [...]. Entonces como colectivo nos organizábamos para entrar a eventos, ir a vender nuestros cómics. Y con harta, harta perseverancia, entonces ahí de a poco como que... uno se empieza a hacer conocido”. T., independiente.

“Alguna vez una niña me preguntó también que... como que estaba partiendo en esto, que también estudió arquitectura y me dijo: “oye”, como que le diera mi experiencia. Y me dijo: “¿y estudio o no estudio algo?”. Mira, yo creo que sobre todo, lo más válido seguir, seguir, seguir haciendo, porque bueno, porque uno no puede parar, porque lo tienes que hacer, eh... y yo no me voy a cansar de seguir, de seguir... luchando por hacer lo que realmente quiero hacer y llegar hasta donde pueda llegar con eso”. Z., independiente.

“No dejar de hacer también, como de crear cosas, estar siempre haciendo algo para que... mostrar... yo creo que esa es una de las cosas más importantes”. O., independiente.

“Yo siento que, por ser muy terca y no darme... porque hay muchas mujeres que yo he conocido, que han hecho cómic y que se han retirado de esta carrera del comic porque este mundo es muy ingrato, en verdad, para las mujeres. Porque empiezas a hacer comic y lo primero que te llegan son críticas, si no das como la... no eres como condescendiente a la... al discurso hegemónico”. H., editada.

Vale decir, además, que la persistencia no se refiere solamente a la presencia sostenida en espacios físicos como ferias y eventos de historieta e ilustración, sino que también es extensiva a cómo se trabaja individualmente. En este sentido, la persistencia se traduce en ser disciplinadas y trabajar continuamente en perfeccionarse como artistas. Todo lo anterior es congruente con el concepto del ser artista que es mayormente compartido entre las entrevistadas: se persevera en tanto se sigue un camino al cual se está destinada, al mismo tiempo que el dominio de la técnica es lo que las define en tanto artistas artesanas.

“Yo he estudiado, bueno, el tema también de la disciplina. Yo vengo de un mundo muy disciplinado porque trabajé en ingeniería siete años, entonces fue como muy disciplinado todo. Entonces esa disciplina me ha llevado a decir: “no sé tanto de esto, me hace sentirme insegura y me da miedo como embarrarla, por ende voy a estudiar”. N., independiente.

“Siento que yo no lo sé todo. O sea, a pesar de ser profe y que yo enseño, yo no sé todo respecto al arte, también sigo aprendiendo muchas cosas y no me puedo negar a experimentar, entonces creo que también tener una postura de, ya, sí, uno tiene un talento, pero ese talento es fruto del esfuerzo y no de creerse así un enviado de dios como les pasa a muchos otros artistas”. T., independiente.

Por otro lado, las redes de contactos y la colaboración entre historietistas (mixtas y exclusivas de mujeres) son recursos que les han contribuido o podrían contribuir al propio trabajo. Las y los colegas historietistas proveen de opiniones, orientación, datos y ayuda práctica en el quehacer artístico.

“Estamos todos luchando, siento yo, con nuestras propias garras, para salir adelante, y entre nosotros nos ayudamos en el sentido de darnos recomendaciones: “mira, está este concurso, aquí chicas, chicos”, sobre todo, insisto, entre mujeres se da mucho esto de apoyarse, apoyarnos. Entonces en eso es super bueno como tener este grupo de apoyo, que estemos en las mismas”. Z., independiente.

“De hecho el libro fue financiado por mis papás. Me ayudaron otras autoras [...] a corregir cosas del libro, a maquetar, a mandarlo a imprimir”. T., independiente.

“En el medio más under, como en el conocido nivel que nos conocemos entre nosotras, lo que se necesita realmente es hacer cosas honestas, como que no sé po, yo empecé a conocer a las chiquillas así, porque me contactó Oficinismo y empezamos de hablar de eso, y entremedio pasó Comiqueras que me invitaron”. J., independiente.

Respecto a las características del trabajo que las autoras identifican como relevantes para tener el reconocimiento de los pares y del público, hay dos que destacan y que están estrechamente relacionadas: hacer un trabajo honesto, así como tener un estilo y/o una voz singular. Sobre la importancia de realizar un trabajo honesto, las entrevistadas que lo mencionaron como una cualidad relevante, a la vez lo contraponen con realizar el trabajo pensando en cuánto podría venderse. En este contexto, la autenticidad aparece como la contracara de aquello que es rentable para el mercado editorial.

Por otro lado, la idea de hacer un trabajo honesto o no traicionarse a sí mismas en el proceso, se vincula fuertemente con que haya una coherencia entre lo que se piensa y lo que se hace, y que para las entrevistadas tendría un profundo sentido político. En términos prácticos esta pretensión influye en decisiones que se toman a lo largo de la carrera respecto a las colaboraciones que se aceptan y los criterios involucrados en ellas.

“Y creo que tiene que ver con eso, con hacer cosas honestas, con no estar tratando de vender algo”. J., independiente.

“Además del impacto y de alguna forma que te permita a ti vivir, creo yo también que alguien que tenga un discurso y una visión. Y ese discurso y esa visión puede tener muchos matices, o sea en plan estética, narrativa, discurso, más explícito, menos explícito”. N., independiente.

“Ser fiel a uno mismo no más, porque yo creo que uno tiene que hacer las cosas, así como dicho popularmente, como desde la guata, cachai. A mí me costaría dibujar mucho en un estilo que vendiera, se sentiría falso, se sentiría forzado, no se sentiría orgánico. Entonces yo, mi trabajo intento que sea super orgánico, que sea super honesto y que la persona que le guste, que lo consuma y si no le gusta, bien también”. T., independiente.

Tener un estilo y/o una voz propia es también una característica importante para ser conocida dentro de la escena y se vincula con trabajar disciplinadamente para alcanzar ese grado de madurez artística.

“Al menos a mí eso me llama la atención de los artistas en general, como tener algo que te caracteriza, que es tu voz, que es tu forma de dibujar, que es tu trazo, que es la forma en que hablas, el humor que tengas, lo mucho o poco que adornes, que uses en tu dibujo. Yo creo que es eso. Claro, porque decir que alguien sea bueno, eso es un muy raro, o sea ¿qué significa ser bueno? Pero al menos, como punto de partida, yo creo que es eso, es tener un estilo, tener algo identificable”. P. editada.

“Isidora: ¿qué crees que hace que alguien sea... como que llegue a eso, que sea más consagrado, a hacerse un nombre?

T.: trabajo, profesional, yo creo que pulir el tema autorial. Si al final te llaman para un trabajo es porque quieren tu estilo y eso no es tan fácil de lograr. Creo que tiene mucho que ver con el talento también, creo que hay cosas que se pueden ir trabajando, sin duda, pero hay gente que les sale natural y es brillante... por eso yo te digo que es algo espiritual porque como veniai con ese registro y veniai a comunicar eso y está, cachai. Y paralelamente se pueden forjar, se puede hacer a través de la academia, estudiando y ser un buen profesional creo que tiene que ver con trabajar seriamente, cumplir plazos, entregar propuestas. También marcar tu línea, a veces piden cosas que uno... no por plata tiene que decir que sí, sino sentirse cómodo no más y decir “esto no lo hago, esto sí lo hago”. Eso creo que eso tiene que ver con ser profesional yo creo, como no traicionarse a sí mismo, hacer lo que a uno le llama el alma hacer, y hacerlo de la manera más consciente y seria. Yo creo que eso hace que la gente se consagre”. T., editada.

En resumen, los recursos que las autoras identifican como relevantes para alcanzar el reconocimiento tanto de los pares como del público son principalmente: las redes de contactos entre historietistas, la perseverancia y la unicidad del trabajo. Por un lado, los eventos y ferias de historieta son oportunidades no solo para exhibir el trabajo al público sino también ante los pares. En consecuencia, la conformación de conexiones que resultan de esos encuentros se estima provechosa para la realización del oficio pues proporcionan orientación y ayuda para moverse dentro de la escena.

Perseverar en la producción de historietas es clave tanto para sostener la presencia en las convocatorias como para pulir la técnica de la historieta. En cuanto a la definición de un estilo y un discurso particular, de nuevo aparece la coexistencia de los dos imaginarios del artista: su singularidad proveniente de un talento inherente a sí mismas y el refinamiento de la técnica, que se considera fundamental para lograr un sello personal fácilmente reconocible.

5.3.3. Publicación de libros

La publicación de un libro es un horizonte compartido por la mayoría de las entrevistadas, es decir, la mayoría de ellas manifestaron tener el deseo de publicar un libro o haberlo buscado activamente. De la misma forma, también es común en ellas las ideas de que: (1) el libro no es el único formato de publicación a través de la cual pueden ampliar su público; y (2) publicar un libro para ninguna ha significado un cambio radical respecto a sus condiciones de vida o a un reconocimiento masivo.

Entre las autoras que se han autoeditado o fueron publicadas por alguna editorial¹², es usual haber sentido una satisfacción a nivel personal por haberlo hecho. En este sentido, la publicación de este tipo de material conlleva un reconocimiento que hacen de sí mismas como alguien que hace historieta de forma seria o profesional.

“Yo sí había hecho muchos dibujos, pero igual sentía eso como: "ya, ¿pero será que solo por internet eso ya me da el... como este estatus?" o sea, cachai, como... y quizás, claro, como... quizás ya de antes, pero con los libros ya fue como más...

¹² Es importante considerar que de las cinco historietistas entrevistadas que han publicado a través de una editorial, cuatro de ellas lo han hecho en editoriales independientes.

¿qué otra prueba querís?, cachái. Como que de pronto había de negación o demasiada humildad, no sé”. P., editada.

“Pero sí el libro me sirvió bastante porque, no sé po, imagínate y de haber tenido una maestra como la Power Paola, y después publicar en la misma sección que ella, igual fue como increíble, cachái. No sé, quizá ahí uno se empieza a creer: "oh, quizás sí soy buena, quizás sí tengo algo para decirle a la gente". E., editada.

“Te da peso a ti como persona. No quiere decir que tú vendai... por ahí los web cómics ahora le sacan... o sea, pata en la raja al cómic físico, pero tú como autor logras cerrar un ciclo, eso es lo que a mí me pasó”. M., editada.

Aun así, la publicación editorial es vista por algunas de las entrevistadas como una estrategia (que se proyecta o que ya se realizó) para llegar a un espectro de lectores mucho más amplio que el que asiste a las ferias y eventos de historieta e ilustración. Aquí resulta clave el tipo de trato al que se llega con la editorial, así como la capacidad y voluntad de esta para “mover” el libro; las experiencias al respecto son variadas.

“Y también no es que yo quiera llegar a una editorial porque te van a aplaudir, sino porque con eso yo siento que el trabajo llega a más personas. En el fondo es para que llegue a todos los que pueda llegar, pero no es como pensando en el éxito. Z., independiente.

“¿Es que sabes cuál es la ventaja de tener un libro? Es que tú accedes a otro público. Porque yo por ejemplo hago fanzine. Y probablemente los voy a seguir haciendo. Pero esos fanzines, cuando se podía ir a las ferias, responden a situaciones muy locales, cachái. [...] Entonces, para mí tener un libro, no lo llevo yo, lo lleva la editorial, como que la editorial va a ferias especializadas en libros, cachái, como que se mueve con otro tipo de público, puede llegar a personas mayores, por ejemplo, no solamente a los dibujantes, cachái. Entonces siento que he... claro, no es como “oh, tengo un libro, me cambió la vida”, sino que para mí hacer el libro fue también, entre comillas, una especie de estrategia, porque es como quiero estar ahora en otro lugar, y ese lugar quiero que me lleve a otros lectores”. A., independiente.

“De partida cuando una editorial te dice que sí, y estai empezando, tú sentís que... toda tu vida se reduce a ese momento. Después te dai cuenta, cuando pasai eso, que ese no era el momento, pero cuando te llega el libro físico, tú te ponís a llorar, es como "hueón, lo logré, 10 años de mi vida en esta hueá y lo logré", cachai. Y ahí empieza la otra etapa, que es la etapa de la realidad de tener un libro. [...] y viene toda otra etapa de decepciones, de darte cuenta de cómo es el mercado, de que no la rompiste nada y de que en verdad como que... buena onda, que hay mucha gente igual que tú... y la mayoría de la gente renuncia en el primer libro”. M., editada.

Todo lo anterior está atravesado por la conciencia sobre las dificultades que deben enfrentar quienes se desempeñan como historietistas en Chile, y que justifica que algunas entrevistadas estimen que la autopublicación es lo más conveniente en la actualidad. Esto debido a que las posibilidades de ser tomadas por una editorial son reducidas si es que el material no es “vendible” en el mercado y, en este punto, las redes sociales tienen un impacto directo y evidente pues la cantidad de seguidores en redes sociales (especialmente en Instagram) serían determinantes al momento de establecer la rentabilidad de la publicación.

“No fue tan emocionante porque no es como que alguien llegara y te dijera: “oye, sabís que tu producto es tan bueno...”, que es lo que pasa cuando las grandes editoriales que... Random House ve la cantidad de seguidores que tenis en Instagram y dice: “publica conmigo”, que es bien lógico desde el punto de vista del negocio. Es que las editoriales son un negocio y eso yo creo que no entendí bien en ese minuto, yo quería que hubiese una suerte de romanticismo detrás, que no existe, ¿cachai?”. M., editada.

“Por eso yo siempre prefiero autoeditarme, ¿te fijas? porque... porque dicen “no, pero esto no vende, la autobiografía no vende”. Y es como: “bueno, a lo mejor no vende porque no le dan el espacio, no lo sé”. T., independiente.

“Pasa mucho en estos ambientes artísticos que uno recibe mucha presión sobre que tiene que ser como tal editorial, que ojalá tal persona te publique o conocer... [...], y yo soy re mala pa eso, como pa buscar así como... no sé, almuerzos,

reuniones, como que... he andado, desde que salí de la universidad he andado como muy en otra buscando como las oportunidades y han salido bacán”. A., independiente.

“Isidora: ¿te gustaría publicar un libro?

L.: sí, caleta. Y no uno sino muchos. Tengo muchos en el tintero, pero de repente los leo y digo: “no, va a quedar la cagá si publico esta hueá, no sé, me van a funar los evangélicos”, no sé, como que me da miedo. Y lo he compartido y siempre me dicen: “no, pero es que esto aquí no”. Entonces de repente siento “ya, lo voy a tener que sacar yo de forma independiente no más””. L., independiente.

Finalmente, los fondos concursables del Estado imponen la competencia entre artistas y no aseguran la estabilidad económica para quienes se los adjudican. Esta dinámica, que se centra más en el producto que en los procesos artísticos, explica que quienes han conseguido financiamiento estatal para la publicación de libros hayan tenido que trabajar por su cuenta para presentar un producto terminado. Esto deja, nuevamente, a las autoras a la suerte de sus posibilidades personales para destinar tiempo a la creación de historietas.

“¿Qué es lo importante de sacar un libro? aparte de postular a un Fondart, que fue lo que yo hice, también porque... más que nada, yo sacaba libros para postular al Fondart, porque el Fondart es tener un libro publicado y que te lo compren, como casi que te lo compra el Fondart, porque es lo que fomenta. Es lo que te da la plata. Yo por eso me gané el último Fondart y por eso pude sacar ese libro, si no, no hubiese sacado un libro, porque no... la verdad interesarme más que... publicar en redes sociales es lo que más me trae gente o hace que me conozcan, pero ganar dinero por un libro es super difícil, es super difícil”. H., editada.

En síntesis, la publicación de un libro es una aspiración compartida dentro de la escena femenina de la historieta, sin embargo, ante la existencia de otros formatos de difusión más amigables con la autogestión (tales como el fanzine o el web cómic), se ha convertido en una más de las formas disponibles para difundir el trabajo y construir una audiencia. Por otro lado, los criterios que definen las posibilidades de conseguir un contrato con una editorial ponen en cuestión la legitimidad del libro físico como modo de reconocimiento

artístico y lo perfilan más bien como un indicador de una audiencia ya construida por la autora a través de las plataformas digitales. A pesar de esto, parte de las entrevistadas estiman que la publicación de un libro físico en conjunto con una editorial supone una oportunidad de ampliar la audiencia pues así la exhibición del trabajo rebasaría sus posibilidades individuales de llevarlo a eventos a los que asiste un público de nicho.

5.3.4. Ser historietista en la era de las redes sociales.

El uso de redes sociales tiene una importancia que se extiende a distintos momentos y dimensiones de la construcción de las carreras artísticas de las historietistas entrevistadas. Algunos de estos elementos se mencionaron como parte de los antecedentes de investigación, sin embargo, es necesario precisar de qué modo están relacionados con los objetivos del estudio y abren nuevas interrogantes para futuros abordajes del tema.

Es conocido el hecho de que la existencia de plataformas digitales de uso gratuito ha abierto la posibilidad para que los artistas compartan sus creaciones de forma autónoma. El caso de las historietistas no es la excepción y, de hecho, es reconocido por gran parte de las entrevistadas como parte importante de la difusión que han realizado de su trabajo. Como es de esperar, las plataformas más utilizadas para este fin han ido variando con el pasar del tiempo: antes de la masificación de Facebook, los blogs (blogspot y Tumblr) eran populares. Luego Facebook comenzó a crecer y algunas autoras comenzaron a compartir sus historietas por ese medio, o bien se movieron hacia allá por la posibilidad de tener un mayor alcance. De la misma forma ocurrió poco tiempo después cuando Instagram aumentó su popularidad y se transformó en la principal red que las entrevistadas utilizan en la actualidad para exhibir su trabajo.

“Recuerdo que usaba mucho Tumblr y ahí subía mis dibujos, escribía... después empecé a subirlos a páginas de Facebook y me iba bien, como que había harta viralización. Es que igual la internet fue... mucha parte del contenido artístico se fomentó con la viralización de las páginas, internet, Instagram”. O., independiente

Lo anterior refleja dos aspectos importantes sobre las redes sociales. El primero es que han funcionado como una tribuna para la exhibición del trabajo artístico y su accesibilidad, para algunos casos, ha marcado el tránsito de hacer dibujos para sí mismas y/o un grupo de personas cercanas a realizar historietas con el propósito de compartirlas con un público más

abierto. En ese sentido y en relación con los objetivos de la investigación, han supuesto una vía de ingreso a la escena de la historieta y también una forma de validación de la identificación con ser historietista o dibujante pues media la existencia en tanto tal para un determinado público.

“Creo que tiene algo muy bonito eso de ser visible y tener tu propio espacio, aunque sea un espacio virtual. Un espacio que amplía la comunicación, que hace que te conozca gente, que tú conozcas también a la gente que... y si yo no estuviera en las redes de burbujas sería aún más pequeña”. A., editada.

“Yo me he dado cuenta que de pronto hay lugares muy diversos en los que puedo estar, y por alguna ra... y yo creo que ando diciendo lo hago po, obvio. Pero por alguna razón, o ha pasado que me han preguntado, y yo digo: “sí, yo soy, que hago los dibujos, no sé qué” y “oh, sí la cacho”, y eso a veces en lugares muy muy variados, y ahí uno se da cuenta, cachai. O a veces amigos que están, no sé, en España y me han dicho:” oye, conocí a personas acá que te conocen”. O en México, no sé. Como que uno no se da cuenta de cómo se expande la ola de redes sociales, po”. P., editada.

“Siempre fue un web comic al principio. Y ya después cuando ver que existía Facebook, porque en ese tiempo sí existía, pero yo no tenía Facebook, me acuerdo, comencé a compartir por ahí también. También empecé a hacer un blog, también lo empecé a compartir por ahí, y cosas como... tratar de ver qué tecnología estaba a mi disposición para empezar a compartir. Y en ese tiempo lo que más se movía en ese tiempo, estoy hablando, era como Facebook y algunos blogs”. H., editada.

Otra dimensión que interactúa directamente con el uso de redes sociales es la manifestación de las posiciones políticas de las autoras. Al momento de abordar las posturas políticas de las entrevistadas y de qué formas estas se traducen en sus prácticas, las redes sociales aparecen también como importantes plataformas de difusión y denuncia utilizados por todas ellas en las ocasiones que han estimado necesarias. Junto con esto, es común que cuando se expone la posición política sobre temas como el feminismo y el acontecer político en general, se asuma el costo que puede tener en el número de seguidores o a transformarse en blanco de comentarios polémicos e incluso amenazas.

“Se han viralizado dibujos míos pa bien y pa mal ¿me entiendes? hay gente que no sé po, el 2015 me pasó que me agarraron así como a puteadas en un foro por un cómic feminista, precisamente, que subí”. T., independiente.

“A mí me carga la idea, y parecido a lo que te decía antes, como de ser tibia o de no opinar algo conflictivo porque puedo perder seguidores, me carga. Entonces yo creo que a veces hago cosas a propósito para hacer como coladores. Cada tanto hago coladores, entonces hago alguna publicación que yo sé que va a ser conflictiva para que se vaya la gente que no le gusta y de pronto llega gente, pero si no filo, no me importa. Porque me pasa eso po, que es como que quiero que me siga la gente que en verdad me quiere seguir, no solo tener números por tener números”. P., editada.

“Obviamente que hay gente que a lo mejor no... rechazo, no sé qué, no estaba ni ahí, y eso molestó, y así puedo perder seguidores, o gente que diga: "ah, ya no me gusta esta ilustradora porque ella mira, es de tal color político” o lo que sea. Bueno, siento que es un costo que sí, que hay asumir, pero para mí es importante decirlo. A veces gritarlo, ciertas cosas”. Z., independiente.

Es relevante mencionar este costo en términos de número de seguidores pues, como ya se señaló, es el número de seguidores en redes sociales lo que actualmente condiciona las posibilidades de ser publicadas por una editorial. Esta es una apreciación compartida tanto por quienes han sido contactadas por parte de las editoriales para concretar un trato como por las que se han acercado por cuenta propia con una propuesta, y es vista con ojos críticos por las autoras independiente de si se han visto favorecidas.

“Lo que pasa es que también para publicarte tenis que ser famosa y eso son más de diez mil seguidores en Instagram, que así esta medida tu calidad artística ahora, cachai, no es por lo que tú decís”. L., independiente.

“Claro, obviamente influye los números po, yo creo. Como que igual vieron que había varios seguidores y ahí me preguntaron qué onda. Yo no sé... claro, si en volé lo mío, si hubiese tenido dos seguidores probablemente eso no hubiera pasado. Y aparte, yo tampoco tenía en la cabeza el decir: "ay, voy a ir a tocar la puerta a alguna editorial.", no, no se me había ocurrido”. P., editada.

La dinámica que imponen las redes sociales moviliza en las autoras la reflexión sobre la legitimidad de la relación que establecen con la audiencia a través de estos canales, y qué tipo de reconocimiento es posible alcanzar a partir de lo que ocurre en ese espacio virtual. Estas apreciaciones se sustentan en la constatación de los intereses económicos que hay detrás de las casas editoriales y, en el caso de la audiencia, porque las interacciones virtuales no necesariamente derivan en un apoyo concreto a la práctica artística.

“Claro, yo no puedo negar que gracias al Instagram llegó [--], la editora, y otros trabajos más, de los que vivo hoy día, de los que como. Pero me parece bien terrible. Hay un montón de cuentas falsas, gente que vio una vez tu dibujo y te siguió y después nunca más. Entonces, ¿cuál es la gente de verdad? es la gente que te va a comprar el libro, no es la gente que está haciendo zapping en el celular. Pero claro, lo bonito de eso es que sí hay gente que realmente valora tu trabajo, puede ver tus dibujos cotidianamente, o yo misma sigo cuentas de gente que en mi vida voy a conocer pero que son autores que admiro”. T., editada.

En el contexto actual el uso de redes sociales es un aspecto indisociable de la construcción de las carreras artísticas porque interactúa con dimensiones claves de sus trayectorias: la autoidentificación como historietista, la manifestación del posicionamiento político y el reconocimiento artístico. La construcción de una identidad virtual como artista y el carácter volátil de las interacciones que se producen con la audiencia tensionan la valoración que hacen las autoras de la calidad de los vínculos que se gestan en este espacio.

VI. Conclusiones

La formulación de la presente investigación se enmarca en un momento político nacional e internacional en que el movimiento feminista ha dado claros signos de reactivación, por lo que parece importante poner énfasis en que no existe una sola manera de ser feminista, sino que hay una variedad de discursos y maneras de vivirlos y difundirlos. En este contexto, las mujeres artistas han tejido redes colaborativas donde el feminismo ha convocado a artistas a compartir su obra y sus experiencias para poner en valor esta diversidad, así como también a pensarse como sujetas creadoras y críticas de la institucionalidad que históricamente ha mermado su representación en los circuitos artísticos. De ahí que la motivación primaria de esta propuesta fue informar sobre los límites que los feminismos

han hecho posible desdibujar y volver a trazar, así como de nuevos puntos de vista y tensiones que activa cuando se hace parte de una escena artística, en este caso particular del mundo de la historieta en Chile.

Para responder la pregunta que guio esta búsqueda, es preciso comenzar comentando sobre un supuesto que fue central para la formulación de las hipótesis, y cuya corrección a la luz de la información producida es fundamental para comprender el panorama general de la escena femenina de historieta en Chile. Una diferenciación que atravesó la exposición del problema de investigación y las hipótesis específicas fue la existencia de dos circuitos en los que las autoras podían insertarse: uno al que se llamó editorial para nombrar al grupo de autoras que habían publicado material en conjunto con una editorial externa (dejando fuera las micro editoriales propias); y otro independiente, coincidente con lo que se denomina como el *underground*, es decir, que contempla a aquellas historietistas que hasta el momento del levantamiento de información habían hecho exclusivamente publicaciones autogestionadas. Si bien es cierto que esta diferencia existe dentro de la escena, las diferencias que hipotéticamente se desprendieron de esa separación perdieron sustento ante la comprobación del carácter difuso de los límites entre estos circuitos. La publicación editorial y la autopublicación, cuando suceden en una misma carrera artística, no son excluyentes entre sí, por lo que las historietistas que alguna vez han sido publicadas por una editorial siguen moviéndose en los círculos independientes e incluso identificándose a sí mismas como “del under”.

En cuanto al primer objetivo de investigación, la información producida indica que gran parte de las entrevistadas se reconocen como artistas y como mujeres feministas. Respecto al primer elemento, hay una intención de manejar una definición personal de lo que es ser artista, que en varios casos está explícitamente en oposición a la acepción proveniente del mundo académico. Esto pues producir historieta se asocia a la práctica de un oficio, en la medida en que exige un manejo técnico del lenguaje específico del cómic, y a quienes lo realizan con la figura de artesanas ya que trabajan arduamente para afinar sus habilidades. En el proceso de identificación como artista, además, emerge transversalmente la idea de que el ser artista es una suerte de destino que se acepta a pesar de las dificultades económicas que ello supone.

De modo que, la práctica de un oficio que simultáneamente es considerado un arte introduce una complejidad no prevista en la primera hipótesis específica, en tanto entre las autoras sí hay una clara tendencia a identificarse como artistas, sin embargo, para la mayor parte de ellas esto descarta la identificación como dibujante, historietista o comiquera. La coexistencia de elementos procedentes de la definición académica del arte, tales como la expresión interna del artista y la independencia de la práctica artística de una relación empleado-empedor, junto con la gran importancia otorgada al virtuosismo en el manejo técnico del lenguaje del cómic permiten afirmar, entonces, que la interpretación que las autoras hacen de sus prácticas y de su calidad de artistas es afín a lo que Howard Becker denomina *artesanías artistas*.

Sobre la identificación de las autoras entrevistadas con la categoría de mujeres feministas, se puede concluir que gran parte de ellas se define como tal. Si bien entre las historietistas son diversos los grados en que la discursividad feminista se entrelaza con una fundamentación teórica, pues un grupo declara identificarse específicamente con el feminismo interseccional mientras que el resto señala no manejar este tipo de diferenciaciones, lo cierto es que hay un sentido común entre las autoras acerca del feminismo como una visión de mundo experimentado como un proceso de aprendizaje, que implica la incorporación de herramientas internas para la revisión de patrones de conducta y pensamiento.

En cuanto a los procesos que llevaron a las autoras a autodenominarse, o no, como mujeres feministas fue la relación mutable que se establece con esta categoría. Esto se traduce en periodos de distanciamiento respecto al movimiento feminista o cuestionamientos en torno a algunos elementos que se erigen desde esta lucha como lo es la sororidad; y, por otro lado, la relevancia del momento actual del movimiento como posibilidad para la resignificación de la experiencia propia y de otras mujeres.

El segundo objetivo de investigación proponía explorar de qué modos la identificación con el feminismo influía en la construcción de las carreras artísticas de las autoras, y tomó en consideración cuatro dimensiones que están conectadas entre sí: los referentes artísticos, las temáticas y representaciones presentes en la obra, la acción política, y la organización y participación en espacios exclusivos de mujeres en el mundo de la historieta.

En este punto es vital notar que las diferencias observadas entre las entrevistadas respecto a los efectos de la identificación con el feminismo en la construcción de sus carreras se explican por el tipo de afiliación que declaran tener respecto al movimiento y no por el tipo de circuito en el cual se mueven, como se planteó en la tercera hipótesis específica. De modo que, además de tener en cuenta que gran parte de las autoras se reconocen como feministas, para comprender los efectos de esta identificación en sus carreras como historietistas, es ineludible detallar que hay un grupo que manifiesta ser independiente y otro que es activista respecto al movimiento.

Para retomar la respuesta al segundo objetivo de investigación, conviene comenzar indicando que la exploración sobre los referentes artísticos reveló la distinción que hacen las autoras entre las historietas que leían en su infancia porque eran las más accesibles y las que consideran como influyentes en sus carreras artísticas. Las conversaciones sostenidas con las autoras evidenciaron que el *mainstream*, término que se usa para referirse tanto a la historieta tradicional chilena como al universo de los superhéroes, no son reconocidos como referentes artísticos. Por el contrario, se identifican como tales al manga, al animé, y a la obra de historietistas del *under* chileno y extranjero. El estilo de dibujo, así como las historias que contaban estos referentes resultaron imprescindibles para que las autoras se motivaran a perfeccionar la técnica y a narrar sus propias historias. Específicamente el descubrimiento de mujeres que hacen historieta es mencionado por buena parte de las entrevistadas como un momento importante de identificación con las experiencias de estas autoras, y de hallazgo de modos alternativos de realizar historieta.

Esto tiene estrecha relación con las temáticas y representaciones que las autoras deciden exponer en sus propias obras, pues el descubrimiento de referentes cuyas experiencias les resultasen cercanas operó como una motivación para seguir dibujando y compartir su trabajo. Es más, es precisamente en este aspecto de las carreras artísticas donde emerge más transversal y evidentemente el sentido político que las autoras dan a sus propios caminos; hay un sentido compartido entre las entrevistadas que aparece tanto explícita como implícitamente en sus discursos acerca de que lo personal es político. En consecuencia, las autoras estiman que el potencial de la historieta para transformarse en una herramienta política reside precisamente en que es un medio artístico a través del cual han podido

construir una voz singular que tiene como uno de sus sustentos basales la introspección que hacen de sus experiencias y las de otros sujetos.

Respecto a las acciones políticas feministas que las autoras entrevistadas han llevado a cabo vale decir que hay algunas compartidas entre todas las que se reconocen como feministas, tales como la asistencia a marchas, la participación en campañas gráficas y la difusión de información sobre convocatorias a manifestaciones públicas a través de sus redes sociales. Además de tener en común este tipo de acciones motivadas por el feminismo, parece importante mencionar que todas las autoras entrevistadas mencionaron haberse manifestado de alguna manera para la revuelta social de octubre del 2019. En esta dimensión del segundo objetivo, la diferencia entre independientes y activistas radica más bien en que para el caso de las primeras hay una variación del compromiso político que depende de eventos específicos que motivan ir a una marcha o manifestarse a través de internet, mientras que la acción de las activistas se enmarca en grupos cuya organización no depende meramente de una coyuntura.

De hecho, las entrevistadas que tienen o han tenido una adhesión de tipo activista son aquellas que, además de participar en espacios exclusivos de mujeres dentro del mundo de la historieta, también han organizado alguno de ellos. En este sentido, las instancias que se han impulsado desde el activismo feminista dentro del mundo de la historieta han convocado explícitamente a visibilizar a las mujeres y personas no binarias dentro del medio, así como a romper con las estéticas tradicionales del cómic. Estos espacios son reconocidos de manera positiva por las autoras, independiente de su tipo de adhesión al movimiento feminista, pues hay una visión crítica compartida acerca de la histórica masculinización del medio y, en consecuencia, de la necesidad de que existan este tipo de convocatorias.

Para abordar el tercer objetivo, es pertinente comenzar especificando que la escala del mundo de la historieta es valorada como media o pequeña por las autoras, por eso al momento de hablar de ser historietistas reconocidas o consagradas se evitan esas categorías y se habla más bien de “hacerse un espacio” y ser “conocida” en el medio. En ese contexto, el reconocimiento entre los pares, junto con el reconocimiento simbólico del público son los dos tipos de gratificación que las autoras consideran más importantes en sus carreras.

Los elementos que las entrevistadas advierten como importantes para alcanzar estos reconocimientos son principalmente tres: la conformación de redes entre historietistas, la perseverancia, y el afinamiento de un estilo y una voz única.

La persistencia es un elemento transversalmente reconocido como esencial para conseguir crear un espacio propio dentro del mundo de la historieta. Se refiere tanto a una presencia sostenida en ferias y eventos de historieta e ilustración, como al perfeccionamiento constante de la técnica. Esto último, al mismo tiempo, está relacionado con la posibilidad de construir una voz que sea identificable.

Sobre la conformación de redes entre colegas historietistas, las autoras que señalaron haber asistido a las convocatorias de mujeres historietistas, así como a eventos mixtos, ven en estos encuentros importantes oportunidades para conocer a más personas que se dedican a este oficio y así constituir redes se transforman en sistemas de apoyo para el quehacer artístico y, en último término, proporcionan retroalimentación sobre el trabajo, lo cual es estimado como un tipo de reconocimiento artístico. En este sentido, la relación con los pares se considera como un medio para alcanzar el reconocimiento del público, al tiempo que constituye en sí misma un tipo de reconocimiento.

Dicho esto, es posible retomar la cuarta hipótesis específica para mencionar nuevamente que el criterio de distinción entre autoras que han sido editadas y las independientes no resulta explicativo de los distintos tipos de reconocimiento al que aspiran. Para ambos grupos el reconocimiento de los pares y del público es relevante, al tiempo que la publicación editorial es una aspiración que aparece también dentro de las autoras que han hecho solo auto publicación hasta el momento pues es vista como una oportunidad para llegar a un público más amplio. En consecuencia, se desestima que haya una resistencia por parte de las autoras que se mueven en el underground por hacerse parte del mundo editorial en respuesta a la búsqueda de otro tipo de reconocimiento.

En realidad, la relación entre reconocimiento artístico y publicación de libros está tensionada más bien por los criterios que determinan las posibilidades de las autoras para conseguir un trato con una editorial. El hecho de que sea el número de seguidores que tienen en redes sociales, especialmente en Instagram, lo que está a la base de esta oportunidad despierta una reflexión en las autoras acerca del carácter de reconocimiento

que tendría una publicación de este tipo pues primaría el interés económico. Frente a esto, la publicación a través de una editorial se presenta más como un reflejo de una audiencia ya fidelizada por las autoras realizada por medios virtuales que como un hito que signifique la consagración artística.

Es esencial considerar también que el uso de las redes sociales es un factor que interviene en la construcción de las carreras de autoras de historieta no solo en relación con el mundo editorial sino también porque operan como vías de ingreso a la escena artística, en la medida en que son canales abiertos y gratuitos para la difusión de su trabajo, y por tanto también constituyen un escenario donde forjan una imagen como artistas e interactúan con la audiencia. Esto último está estrechamente relacionado con el carácter político que las autoras imprimen a sus prácticas, dado que es compartido entre las entrevistadas la intención de transparentar sus posicionamientos en sus plataformas digitales asumiendo los posibles costos que esto implique.

A modo de cierre, resulta sugestivo preguntarse acerca de nuevas líneas investigativas que se abren a la luz de los hallazgos expuestos. Para esto, es necesario retomar a una mirada panorámica de la escena chilena de historieta hecha por mujeres y así constatar que el grupo de autoras aquí estudiado representa una parte de ella. Poner atención en la construcción de carreras de autoras que exploran otros géneros como la historieta infantil, juvenil o de ciencia ficción, contribuiría a comprender las visiones de mundo que haya en este espectro inexplorado, y cómo estas pueden encontrar puntos de articulación con las aquí expuestas para el desarrollo de un proyecto colectivo en torno a la historieta como herramienta política.

Por otra parte, se estima que la relación entre el uso de plataformas digitales y prácticas artísticas es una veta que sugiere una serie de aristas investigativas que, muy probablemente, permanecerán vigentes por un buen tiempo. La aceleración de la digitalización de los modos de trabajo a propósito de la pandemia y la modernización del mecenazgo a través de plataformas como Patreon, invita a reflexionar acerca de las nuevas posibilidades para rentabilizar el trabajo artístico, y cómo estos se vinculan con nuevas exigencias y oportunidades respecto a los procesos creativos, así como con nuevas formas de consolidación de carreras artísticas.

Finalmente, parte de investigar un mundo de arte particular es comprender su relación con otros mundos de arte que tienen sus propios límites y convenciones, y cómo estas se influyen mutuamente. Dicho esto, se estima que el mundo de las editoriales independientes es un terreno interesante pues se perfilan como mediadoras entre las autoras y el público, y por lo tanto juegan un rol en el tránsito hacia el reconocimiento artístico. En este sentido, valdría la pena preguntarse por las formas en que el trabajo editorial va configurando autorías considerando, adicionalmente, la relevancia que ha tomado el uso de plataformas virtuales en el sentido recién expuesto.

VII. Bibliografía

- Almerini, K. (2017). La irrupción del feminismo en el cómic español de los setenta. *Anuario Del Departamento de Historia y Teoría Del Arte*, 27(2015). <https://doi.org/10.15366/anuario2015.009>
- Andreú, J. (2002). Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada. *Fundación Centro de Estudios Andaluces*, 1–34. <https://doi.org/10.2307/334486>
- Antivilo, J. (2013). *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual*. Universidad de Chile.
- Araya, C. (2006). *Pensamiento feminista en la primera mitad del siglo XX en Paraguay, Uruguay y Chile: Serafina Dávalos, María Abella de Ramírez y Amanda Labarca*. [Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades]. <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/108897/Pensamiento-feminista-en-la-primera-mitad-del-siglo-XX-en-Paraguay-Uruguay-y-Chile.pdf?sequence=4>
- Archibald, M. M., Ambagtsheer, R. C., Casey, M. G., & Lawless, M. (2019). Using Zoom Videoconferencing for Qualitative Data Collection: Perceptions and Experiences of Researchers and Participants. *International Journal of Qualitative Methods*, 18, 1–8. <https://doi.org/10.1177/1609406919874596>
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

- Becker, H. (2010). *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*. (Vol. 3, Issue 6). Siglo veintiuno.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32(3–4), 223–234. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2004.05.004>
- Bennett, A., & Peterson, R. A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*.
- Bourdieu, P. (1995a). Habitus, illusio y racionalidad. En *Respuestas, por una antropología reflexiva* (pp. 79–99). Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1995b). La lógica de los campos. En *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. (pp. 63–78). Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1995c). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Cánovas, R. (2018). Apuntes Sobre El Diario Íntimo De Maliki 4 Ojos, De La Sin Par Marcela Trujillo. *Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 64(64), 25–50. <https://doi.org/10.7764/aisth.64.2>
- Carosio, A. (2012). *Feminismo y cambio social en América Latina y el Caribe* (G. de trabajo CLACSO (ed.)).
- Chute, H. L. (2012). *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics* (Vol. 34, Issue 3). Columbia University Press. <https://doi.org/10.1353/bio.2011.0038>
- Chute, H. L., & Dekoven, M. (2006). Introduction: Graphic Narrative. *Modern Fiction Studies*, 52(4), 767–782. <https://doi.org/10.1353/mfs.2007.0002>
- De Beauvoir, S. (2018). *El segundo sexo*. Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.
- De la Fuente, G., Mlynarz, D., & Garretón, M. (2020). "Chile Despertó": antecedentes y evolución del estallido social en Chile. *Conversación con Manuel Antonio Garretón*. En G. De la Fuente, & D. Mlynarz, *El pueblo en movimiento. Del malestar a estallido*. (págs. 17-68). Santiago de Chile: Catalonia.
- Domínguez, P. (2017). La representación de cuerpos femeninos en el discurso multimodal del cómic. *Isla Flotante*, 1(6). <https://doi.org/10.25074/07199295.6.654>

- Domínguez, P. (enero, 2020). El sí mismo en autoras latinoamericanas. Trabajo presentado en Encuentros Dibujos que Hablan, Biblioteca Nacional de Chile.
- Dorfman, A. y Mattelart, A. (1972). Para leer al Pato Donald (comunicación de masa y colonialismo). Buenos Aires, Siglo XXI.
- Eco, U. (1984). Apocalípticos e integrados (E. Lumen (ed.)).
- Eltit, D. (2018). No hay plazo que no se cumpla. En F. Zerán, Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado (págs. 59-67). Santiago: LOM Ediciones.
- Ergocomics. (6 de julio de 2013). El padre de Condorito. Obtenido de Ergocomics: <https://ergocomics.cl/wp/2013/07/06/el-padre-de-condorito-2/>
- Facuse, M. (2010). Sociología del Arte y América Latina: Notas para un encuentro posible. Revista UNIVERSUM, 1(25), 74–82. <https://doi.org/10.4067/S0718-23762010000100006>
- Fernández, R. (2006). Investigación cualitativa y psicología social crítica en el Chile actual: conocimientos situados y acción política. Forum Qualitative Sozialforschung, 7(4).
- Gaínza, Á. (2006). La entrevista en profundidad individual. In Metodologías de Investigación Social. Introducción a los oficios (pp. 219–264).
- Gandolfo, A. (2009). Comics Norteamericanos 1976-1994 : Surgimiento del autor, explosión temática y alternativas editoriales. [Universidad Nacional de Tucumán]. https://www.academia.edu/1829132/Comics_Norteamericanos_1976-1994_Surgimiento_del_autor_explosión_temática_y_alternativas_editoriales
- Giunta, A. (2001). Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta. Paidós.
- Giunta, A. (2018). Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Glavic, K. (2018). Presentación Arte y política 2005-2015. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Gutiérrez, P., & Luengo, M. R. (2011). Los feminismos del siglo XXI. Pluralidad de pensamientos. BROCAR, 35, 335–351.

- Hebdige, D. (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Heinich, N. (2002). *La sociología del arte (1°)*. Nueva Visión.
- Human Rights Watch. (26 de noviembre de 2019). Chile: Llamado urgente a una reforma policial tras las protestas. Santiago. Obtenido de <https://www.hrw.org/es/news/2019/11/26/chile-llamado-urgente-una-reforma-policial-tras-las-protestas>
- Hutchison, E. (1992). El feminismo en el movimiento obrero chileno: la emancipación de la mujer en la prensa obrera feminista, 1905-1908. *Proposiciones*, 21, 50–64.
- Ibañez, J. (2006). Presentación. En M. Canales, *Metodologías de investigación social*. (págs. 11-28). Santiago: LOM Ediciones.
- Inge, T. M. (1990). *Comic as Culture*. University Press of Mississippi.
- James, N., & Busher, H. (2016). University of Leicester. En *Qualitative Research Methods*. [https://doi.org/10.1016/S0041-2678\(69\)80315-5](https://doi.org/10.1016/S0041-2678(69)80315-5)
- Kirkwood, J. (1986). *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago.
- Kunzle, D. (2007). *Father of the Comic Strip*. Rodolphe Töpffer. (Prohelvetia (ed.)).
- La polola. El podcast de Maliki y Sol Díaz. (16 de junio de 2016). #1: El Club de Lulú. Santiago, Chile. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de <https://lapololapodcast.blogspot.com/2016/06/1-club-de-lulu.html>
- Lavín, V., Cárcamo, F., & Aguayo, M. E. (2021). *Catálogo de mujeres chilenas en la historieta*. Chile: VLP, Agency. Obtenido de <https://elignecultura.gob.cl/cultural-sections/727/>
- Lupton, D. (2020). *Doing fieldwork in a pandemic*. (Issue March). <https://docs.google.com/document/u/1/d/1clGjGABB2h2qbduTgfqribHmog9B6P0NvMgVuiHZCl8/mobilebasic#heading=h.am6e9k1kpbda>
- Mac Farlane, K. (2009). *Cómic chilenos del 1990 al 2007*. *Revista Latinoamericana de Estudios Sobre La Historieta*.

- Martínez, A. (2015). Apuntes sobre el cuerpo en el pensamiento de Judith Butler. Aportes del psicoanálisis en la teoría queer. *Revista Affectio Societatis*, 12(23), 1–16.
- McGowan, C. (6 de diciembre de 2019). Chilean anti-rape anthem becomes international feminist phenomenon. *The Guardian*. Recuperado el 28 de abril de 2020, de <https://www.theguardian.com/world/2019/dec/06/chilean-anti-rape-anthem-becomes-international-feminist-phenomenon>
- Mella, M. (2020). Esbozos de la escena del cómic feminista producido durante 2008-2018.
- Merino, A. (2010). Perspectives of adult childhood: comics as a platform. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 149–167.
- Molina, M. I. (2018). Las prácticas editoriales de Quimantú. En M. I. Molina, M. Facuse, & I. Yáñez, *Quimantú: prácticas, política y memoria* (págs. 19-89). Santiago de Chile: Grafito Ediciones.
- Monge, A. (2016). Autoras en el boom del cómic adulto. *Cómic feminista en la Historieta española (1975-1984)*. Universidad del País Vasco.
- Monsalves, J. (2017). Breve historia de la narrativa gráfica chilena: un viaje por la historieta nacional y una mirada a la reflexión académica. Universidad de Concepción.
- Muñoz, Camila (enero, 2020). La masculinidad herida en *El Diario íntimo de Maliki*. Trabajo presentado en Encuentros Dibujos que Hablan, Biblioteca Nacional de Chile.
- Navarro, P., & Díaz, C. (1994). Capítulo 7. Análisis de contenido. In *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales*. (pp. 177–224).
- Nochlin, L. (2001). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? In *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 14–44).
- Osborne, R., & Molina, C. (2008). La evolución del concepto de género: selección de textos de S. de Beauvoir, K. Millet, G. Rubin y J. Butler (selección y presentación: R. Osborne y C. Molina Petit). *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 0(15), 147. <https://doi.org/10.5944/empiria.15.2008.1204>

- Pardo, C. (2005). Rescate patrimonial del cómic chileno. Universidad de Chile.
- Pech, C. (2017). La rebeldía en arte feminista latinoamericano. *Andamios*, 14(34), 367–370.
- Pérez-Sánchez, G. (2011). El humorismo gráfico de Maitena Burundarena: de lo local a lo global; de los estereotipos a la subversión. *Revista Iberoamericana*, LXXVII.
- Pretto, A. (2011). Analizar historias de vida: reflexiones metodológicas y epistemológicas. *Tábula Rasa*, 15, 171–194.
- Reyes, C. (2006). Breve e incompleta mirada a la antigua - nueva historieta independiente chilena. *Revista Teoría Del Arte*, 14/15.
- Richard, N. (2018). La insurgencia feminista de mayo 2018. En F. Zerán, *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado* (págs. 115-127). Santiago: LOM Ediciones.
- Ríos, M., Godoy, L., & Guerrero, E. (2003). ¿Un nuevo silencio feminista? La transformación de un movimiento social en el Chile posdictadura. Editorial Cuarto Propio.
- Roberts, K. M. (2016). (Re)Politicizing Inequalities: Movements, Parties, and Social Citizenship in Chile. *Journal of Politics in Latin America*, 8(3), 125–154. <https://doi.org/10.1177/1866802x1600800305>
- Rubio, V (Enero, 2020). Historieta lésbica en América Latina. Trabajo presentado en Encuentros Dibujos que Hablan, Biblioteca Nacional de Chile.
- Salcedo de la O, Isidora (enero, 2020). Maliki y Antonieta Corvalán. La nueva representación de la maternidad en el cómic chileno. Trabajo presentado en Encuentros Dibujos que Hablan, Biblioteca Nacional de Chile.
- Schild, V. (2016). Feminismo y neoliberalismo en América Latina. *New Left Review*, 96, 66–79.
- Silva, N. (27 de mayo de 2016). Autora de novela gráfica sobre abuso infantil: “Lo hice para que la gente que se siente sola sepa que somos muchos”. Recuperado el julio de 2019, de <https://www.eldinamo.cl/d-mujer/2016/05/27/autora-de-novela-grafica->

sobre-abuso-infantil-lo-hice-para-que-la-gente-que-se-siente-sola-sepa-que-somos-muchos/

Somma, N. M., Bargsted, M., Disi Pavlic, R., & Medel, R. M. (2020). No water in the oasis: the Chilean Spring of 2019–2020. *Social Movement Studies*, 00(00), 1–8. <https://doi.org/10.1080/14742837.2020.1727737>

Supnem, K. (1 de octubre de 2019). Comiqueras Chile. Obtenido de <https://comiqueraschile.tumblr.com/post/188065079143/por-qu%C3%A9-un-encuentro-de-mujeres-cis-trans-no>

Taylor, S., & Bogdan, R. (1987). Introducción a los métodos cualitativos. In *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*.

Tribuna Femenina Cómix. (5 de enero de 2009). Tribuna Femenina Cómix. Recuperado el 2020 de febrero de 3, de <https://tribunafemeninacomix.blogspot.com/2009/01/de-qu-va-esto.html>

Universidad Diego Portales. (29 de mayo de 2018). La mujer en el cómic. Representación y presencia: Marcela Trujillo, Sol Díaz, Natalia Silva. Santiago, Chile. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de <https://culturadigital.udp.cl/index.php/video/la-mujer-en-el-comic-representacion-y-presencia-marcela-trujillo-sol-diaz-natalia-silva/>

Valdés, X. (2018). La fiesta otoñal: notas sobre la emergencia de la nueva ola feminista. En Z. Faride, *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*. (págs. 167-179). Santiago: LOM Ediciones.